Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
GEO ŞERBAN

COPERTA:
Felix Vallotton,
Apus de soare, 1918,
ulei pe pînză

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:

DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN

Ad. x Adr. Jinaru
11.X. 1988, Timişoara

310-311-312

SUMAR

EXPLORĂRI PE DIMENSIUNEA INTERIOARĂ

GEO ŞERBAN: *Convergenţe* p. 4

CARL GUSTAV JUNG

SINELE ŞI LUMEA

ANCA OROVEANU: *Scurt itinerar* p. 11
ANDREI PLEŞU: *Proba viselor: Carl Gustav Jung şi tradiţia oneirocritică* p. 23
CARL GUSTAV JUNG: *Amintiri, vise, reflecţii* p. 31
CARL GUSTAV JUNG: *Şaptesprezece noţiuni-cheie* p. 54
CARL GUSTAV JUNG: *De la vis la mit* p. 70

Selecţia textelor şi traducerea de Anca Oroveanu

ELVEŢIA

VERSANTUL GIACOMETTI

DAN HĂULICĂ: *Disciplina abiselor* — In chele „Micromégas" • Exotismul duratei • „Anch'io sono un Giacometti" • Pe dimensiunea concretă a istoricităţii helvete • „Plus on échoue, plus on réussit"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JURNALUL INTIM ÎN TREI IPOSTAZE

H. F. AMIEL — GUSTAVE ROUD — MAX FRISCH

GEORGES POULET: *O paradoxală abnegaţie*, în românește de Mircea Martin p. 82
H. F. AMIEL: *Secvenţe din «Jurnal»*, selecţie şi traducere de Irina Mavrodin p. 86
IRINA MAVRODIN: *Opera ca nelimitare* p. 92
MICAELA SLĂVESCU: *Lupta cu singurătatea* p. 94
GUSTAVE ROUD: *Din «Jurnal»*, selecţie şi traducere de Micaela Slăvescu p. 95
MIHAI ISBĂŞESCU: *Nelinişte şi contemplaţie* p. 106
MAX FRISCH: *Pagini de «Jurnal»*, selecţie şi traducere de Mihai Isbăşescu p. 111

UN LABORATOR AL CONŞTIINŢEI CRITICE

MIRCEA MARTIN: O şcoală fără «maestru» şi un «maestru» fără şcoală p. 122
MARCEL RAYMOND: *Peisajul la Senancour*
MARCEL RAYMOND: *Scrieri la amurg (Timpul şi eternitatea, Ascultînd Mozart, Zori de iulie)*, selecţie şi traducere de Mircea Martin p. 126
ECATERINA ŢARĂLUNGĂ: *Contemporaneitatea lui Jean Rousset* p. 133
JEAN ROUSSET: *Realităţile formale ale operei p. 136*
JEAN ROUSSET: *Pentru o lectură a formelor*
JEAN ROUSSET: *Schiţa unui bilanţ*, selecţie şi traducere de Ecaterina Ţarălungă p. 136
ION POP: *Jean Starobinsky şi mobilitatea privirii critice* p. 142
JEAN STAROBINSKY: *Jean Jacques Rousseau şi pericolul reflecţiei*, selecţie şi traducere de Ion Pop p. 145

SCENA CĂRŢII — SCENA VIEŢII

VISÎND LA FALSTAFF

ALEXANDRU AL. SAHIGHIAN: *Bräker — biografie şi imaginaţie* p. 155
HERBERT MEIER: *Bräker* (piesă de teatru), fragmente alese şi traduse de Alexandru Al. Sahighian p. 156

LA ORIGINILE AVANGARDEI CINEMATOGRAFICE

MARIANA OLTEANU: *La Sarraz — furtună şi divertisment* p. 173

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LE CORBUSIER LA BUCUREȘTI

GEO ȘERBAN: *Addenda la capitolul « București » din « Călătoria în Orient » întreprinsă de Le Corbusier, pe cînd se mai numea doar Charles-Edouard Jeanneret, originar din La Chaux-de-Fonds* p. 178

RADU IONESCU: *Le Corbusier nu-l uitase pe Caragiale* p. 191

INTERFERENȚE ÎN IMAGINI

(mic album documentar)

ÎNTRE OGLINZI PARALELE

EXISTENȚĂ ȘI FICȚIUNE

SÁSZ IÁNOS: *Notă la « Muzeul Horace Cockery »* p. 201

MÉLIUSZ JÓZSEF: *Muzeul Horace Cockery* (fragmente), în românește de T. P. Sugár p. 202

INCURSIUNI ÎN SPAȚIUL LADIN

NICOLAE IORGA: *Cei mai mici frați ai noștri* p. 209

MIRCEA MALIȚA: *În « Casa Romonscha »* p. 211

MAGDALENA POPESCU-MARIN: *Ecouri românești în cultura romanșă* p. 216

BUCUREȘTI, CAPITALĂ A PRIETENIEI

ZOE PETRE: *Olivier Reverdin* p. 221

SPERANȚA RĂDULESCU: *Samuel Baud-Bovy* p. 223

•

LAURENT AUBERT: *Măști și sărbători de iarnă în Elveția*, în românește de Ilieș Câmpeanu, cu o notă de Speranța Rădulescu p. 225

SPERANȚA RĂDULESCU: Constantin Brăiloiu în « Colecția universală de muzică populară înregistrată » p. 237

Imagini din artele plastice — Elvețieni prin origine sau adopțiune: de la BALDUNG GRIEN și NIKLAUS MANUEL DEUTSCH la FELIX VALLOTTON, LOUIS SOUTTER, OTTO MEYER-AMDEN, ALBERTO GIACOMETTI, VARLIN, FELICE FILIPPINI, ROLF ISELI, MARKUS RAETZ, RENÉ FEURER

Fotografii realizate de Angela Ghițulescu, Eugen Lupu și Mihai Oroveanu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONVERGENȚE

Pasul următor, în vederea completării imaginii propuse de « Secolul 20 » despre Elveția, stă, de astă dată, sub semnul *interiorității*. Este o mișcare de translație dictată de însăși dialectica ce propulsează spiritualitatea acestei țări în contextul lumii contemporane: pe de o parte, orientarea privirii asupra planurilor orizontale, de situare în spațiu și omologare a reperelor istorice, pe de altă parte concentrarea energiilor spre a fora cît mai adînc, în căutarea identității, pînă în zonele tulburi și aparent amorfe ale impulsurilor colective ori ale neliniștilor individuale, cu procentul lor de incertitudine obsesivă și, adesea, paralizantă. *Privirile* și *căutările* acestea converg, se nutresc reciproc și, nu odată, acționînd complementar, își dau mîna stenic, edificator.

Cineva a riscat cîndva formula « Don Quijote în Alpi ». Era la împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui Amiel. Cînd i se pronunță numele, cei mai mulți se gîndesc la epuizanta măcinare a resurselor sale intelectuale în chinurile analizelor lăuntrice infinitezimale, repetate la nesfîrșit, dispus să-și dezvăluie noi carențe, mereu alte vinovății, încît ar putea părea zadarnice înfruntări cu morile de vînt. De aici pînă la oprobiu, distanța e mică și unii s-au grăbit s-o parcurgă, mînați de scepticism sau de gratuită ironie. Probabil că și acest aspect îl avea în vedere cine preconiza referința la cavalerul tristei figuri. Dar, înainte de toate, intra în joc, desigur, incomparabila perseverență, nepotolita sete a lui Amiel de a scruta adevărul și de a se supune el însuși dreptei judecăți, fără iluzii, fără abdicări de-a lungul a 17.000 de pagini, cîte totalizează celebrul său *Jurnal intim*, abia astăzi în curs de editare în întregime. Numai ca să mențină asemenea ritm infernal al radiografierii străfundurilor proprii i-a trebuit enormă voință, întemeiată pe o credință echivalentă a perfectibilității. Ardea în el, în ciuda apatiei imputate, o flacără a idealului (inclusiv cel pedagogic, atît de tipic elvețian), aptă să-l purifice de eventualele reziduri ale egoismului. Cu toată preocuparea înverșunată de sine, la momentul oportun vocea lui Amiel a găsit calea cea mai directă și mai convingătoare spre a se face auzită de alții, încărcată de vibrațiile unor aspirații unanime. De el este (text și muzică) acel popular marș, *Roulez tambours !*, pe buzele a generații de elvețieni, care se regăsesc în accentele sale virile, cu dragostea lor ancestrală de libertate, ca demni descendenți ai lui Wilhelm Tell, și cu hotărîrea pornită de la bază, din fiece comună, din fiece canton, de a conserva neatins statutul de independență al confederației. Împrejurările compunerii cîntecului sînt reconstituite documentat în volumul al treilea al ediției integrale. Episodul ca atare este circumscris începutului de an 1857. Însă nu atît circumstanțele interesează, cît intensitatea reacțiilor stîrnite în sufletul lui Amiel, impactul lor osmotic, spontan, cu bătaie lungă.

Și de n-ar fi fost împrejurarea norocoasei inspirații, țîșnirea în vîltoarea istorică consona cu fibra *Jurnalului intim*, unde Amiel va continua să-și clameze disperările pînă în pragul morții; în incitarea încăpățînată la autodepășire subzistă eroică abnegație, ceva care trece ca un flux magnetic și întinde, durabilă, punte către exterior, făcînd din luciditatea scufundărilor în profunzimile torturante, o măsură și un îndemn permanent. Revelația acestui efect o mărturisea Guy de Pourtalès în însemnările sale de pe cînd, entuziast voluntar pentru a apăra cultura de agresiunea militaristă, își vindeca, la Paris, rănile primite în vara lui 1915: « Citesc *Jurnalul intim*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEO ŞERBAN

al lui Amiel şi-mi place peste măsură de mult... A căuta să te perfecţionezi! Îndată ce te dedai acestui exerciţiu, cît calm! cîtă seninătate! ce bucurie de a exista!» (cf. *Chaque mouche a son ombre*, Gallimard, 1980, p. 184,). Asociativ, îi vine în minte cazul lui Chateaubriand, în zilele de la Waterloo, cu manuscrisul de la *Atala* în raniţă: «C'est vraiment la seule manière de supporter la guerre. Que chacun promène son *Atala*».

•

Nu cunoşteam raţionamentul lui Pourtalès cînd, fiind în Elveţia pentru scurtă vreme, acu cîţiva ani, îmi frapase atenţia faptul că zilnic, în programul radio-ului, erau rezervate 5—6 minute pentru lecturi selective din *Jurnalul* lui Gustave Roud. Frazele lui distinse, bine şlefuite, tensionate de toate spaimele sufletului singuratec pus greu la încercare, primeau — chiar prin felul solemn al rostirii lor — investitura unui nobil memento, de preluat şi purtat mai departe cu sine, ca pe un avertisment pentru cei ce au urechi de auzit: sigur, nu e mereu război, însă agresivităţi perfide pîndesc spiritul la orice colţ! În decupajele citite, se putea distinge, pe măsura desfăşurării ritualului, intenţia arhitecturală, alternanţa voită de «fraze breloc», îmi vine să le spun, puţin excedat de decorativismul lor, exaltînd rafinamentele ochiului, şi «fraze totem», impregnate de iminenţa răului, tocmai ca să-l îndepărteze. Ulterior mi-am procurat volumul (în frumoasa ediţie cu emblema Bertil Galland), alcătuit de Philippe Jaccottet din caetele găsite după moartea scriitorului. Primele pagini datează, aproximativ din epoca în care Pourtalès îl descoperea pe Amiel, ca să meargă, cu întreruperi ce nu alterează imboldul lor substanţial, pînă în preziua dispariţiei. Scrise pentru sertar şi nu prea, căci din caete avea obiceiul să introducă, prin colaj, extrase numeroase în cărţile destinate tiparului. Îşi impunea să ţie contabilitatea întîmplărilor, senzaţiilor, reflecţiilor prilejuite de contactele curente, mai puţin dintr-o nevoie de disciplină interioară, cît din conştiinţa pericolului progresiv al tăcerii, implicînd fatala scufundare în «tenebrele informulatului», cum spune el însuşi. E aproape o deviză, ce scria sub data de 12 mai 1927: «Ecrire, écrire coûte que coûte les mouvements les plus superficiels, en apparence, de mon être; cela me préservera des bégaiements». Bîlbîiala vrea să însemne aici dezarticularea frazei ca reflex al dezmembrării fiinţei primejduite de vidul lăuntric. Contemplarea unui apus de soare ori inventarul grădinii la diverse anotimpuri poate să-l vindece de angoase secătuitoare. De aceea, postura lui declarată este «cu creionul şi hîrtia la îndemînă». Înarmat astfel, face faţă pendulărilor continue între exterior şi interior nevoii acerbe de palpare a realului concomitent cu rapidele iluminări ale stării de graţie poetice. Nici un efort nu-i superfluu pentru a parveni la stadiul propice producerii schimbului de curenţi între lumea din afară şi aceea sălăşluită în sine. Cîte n-ar fi de notat în această privinţă! Iarăşi o nouă temere: nu cumva cuvintele să atenteze la puritatea imaginii, să diminueze autenticitatea senzaţiei directe: «J'ai peur de toucher avec des mots les heures de l'après-midi». Este o exasperare a nuanţei de ton la Roud, presimţind irepetabila clipă care fuge. Cînd se credea trădat de cuvinte, recurgea la aparatul fotografic. Am foiletat în biblioteca de la Berna colecţia excelentei reviste de după al doilea război, «Labyrinthe», scoasă de Skira, la Geneva, unde la un moment dat era inclus un număr compact de fotografii luate de scriitor. Curios, aveau tot un caracter de «jurnal», făcute în vederea rememorării. Aşa dar, aparatul de fotografiat ca alternativă la miopia vorbelor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(« mots aveugles »). Parcă în replică, Etienne Barilier susține cronica televiziunii în « Samedi littéraire » sub titlul « l'oeil qui parle ».

•

Cu prilejul aceleași călătorii în Elveția, șansa mi-a surîs să mă aflu la Zürich exact în perioada cînd la Kunsthaus era adăpostită o mare retrospectivă Hodler. După cohortele sale de războinici statuari, după panourile alegorice ample, proporționale cu anvergura pictorului, după portretistul ferm, luîndu-și în posesie modelul cu autoritate, fără menajamente, deodată coborîrea în bolgiile disperării: panourile unei întregi săli acoperite cu zeci de desene, notații febrile la căpătîiul făpturii iubite roase de o boală necruțătoare. « Agonia Valentinei » a ținut aproape un an de zile, cu începere din februarie 1914. Cu obiectivitatea cu care i se lua bolnavei temperatura, pictorul îi fixa pe bloc-notes metamorfozele. O vreme, desenul păstrează alura calmă de studiu. Pe măsură ce starea se agrava, penelul intră și el în febră. La 23 decembrie, de pildă, apar trei desene în aceeași zi, doar-doar se va întrevedea mijind de undeva speranța. La 3 ianuarie 1915, mîna desenatorului se limitează doar la un profil al capului suferindei, cu obrazul pecetluit de iminența sfîrșitului. Zi după zi, la 17, la 19, la 20 ianuarie se înverșunează să surprindă ultimele pîlpîiri de viață. La 24 ianuarie mai încearcă încă o acuarelă, pentru a mai prinde jocurile de lumină pe chipul complet descărnat, pămîntiu. Apoi, la 26 ianuarie, în fine, eliberarea de spasme, în alb-negru, trupul inert în așternutul încă marcat de urmele convulsiilor — și apoi o acuarelă pe catafalc, la limita dintre tranzitoriu și eternitate. Artistul ajută omului Hodler să-și transfigureze durerea, lucru vizibil în rigoarea compoziției. O torturantă orizontalitate. E dificil de conceput că ar fi mai avut în vedere, în acele clipe, modelul ilustru al tabloului lui Hólbein de la Basel, (în fața căruia Dostoievski s-a cutremurat pînă la lacrimi) dar măcar involuntar, o sugestie tot răzbate la suprafață. În ajunul deznodămîntului, Hodler se descleștează puțin din strînsoarea vecinătății cu moartea și se uită pe fereastră, după luni în șir de obstinată scormonire în calvarul interiorității sale devastate. A rezultat tabloul, anume datat cu precizie: 25 ianuarie 1915, un apus de soare pe lacul Leman. Un cer imens, marcat de tușe gîfîite, probabil ca întrebările pe care pictorul i le mai adresa la acea oră. Orizontul foarte jos, perspectiva aproape plană, spațiul lacului marcat în vrăjmășie parcă, dur, prin linii culcate, premonitorii. E un peisaj de cotitură, cu totul deosebit față de descriptivismul de altădată al lui Hodler, el — fost ucenic al unui maestru de « vedute » — chemat să culmineze în viziuni halucinante. Oare e potrivită noțiunea? Halucinația e mai curînd domeniul unui Louis Soutter care, simțind cum îl invadează răul disperării, recurge la fantome pentru a-l exorciza. Efortul lui de conservare a integrității, observa Jean Starobinski cu prilejul unei mai vechi expoziții, poartă — stigmat al singurătății — amprenta glacialității. Nici vorbă de rece incomunicabilitate la Hodler. După ce a trecut pragul uimirii devastatoare din autoportretul, zis « cu trandafiri » din 1914, își regăsește echilibrul decis, răsfrînt de autoportretul « cu veston verde » din 1917. Expresia pătrunzătoare a ochilor spune mulțumirea artistului Hodler de a fi beneficiat plenar de experiențele omului.

Să nu uit. Vizitatorilor expoziției de la Zürich li se oferea să vizioneze în completare un film (semi-documentar) pe tema raporturilor lui Hodler cu Valentina. Tenta psihanalitică scotea în evidență, odată mai mult, funcția terapeutică a insolitului « jurnal » ținut de pictor în lunile cît ea s-a stins treptat, sub ochii săi. Și ochii săi au vorbit într-un sens care convertește alternativa « exterior » — « interior » într-o sinteză a dialogului cu semenii, cu lucrurile, cu universul.

Un tip de raporturi imperios necesar astăzi, cînd ființa se vede concurată și chiar depășită, uneori, de propriile descoperiri, bazat pe o accepție a calității, în care — cum pleda Marcel Raymond — fapta și contemplația să se armonizeze cu încredere.

La masa de lucru ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Făptură hermafrodită cu coroană (1520), simbol alchimic al totalității

Un prim desen (către 1916) inspirat lui Jung de lecturi sanscrite, în care cercul prefigurează aspirația spre ordine lăuntrică și stăpînirea al totalității ▶

« Philemon » — personaj imaginar pentru « dialogurile interioare »

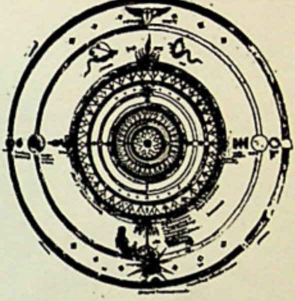
Recipiente ale alchimiștilor, în viziunea lui Jung, folosite pentru prepararea de substanțe în procesul iluminării sufletelor ▶

Slobozirea puterii dragonului în închipuirea medievală (eliberarea sufletului de puterile obscure)

Schemă a structurii personalității, expresie pentru maxima realizare de sine ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

C. G. JUNG



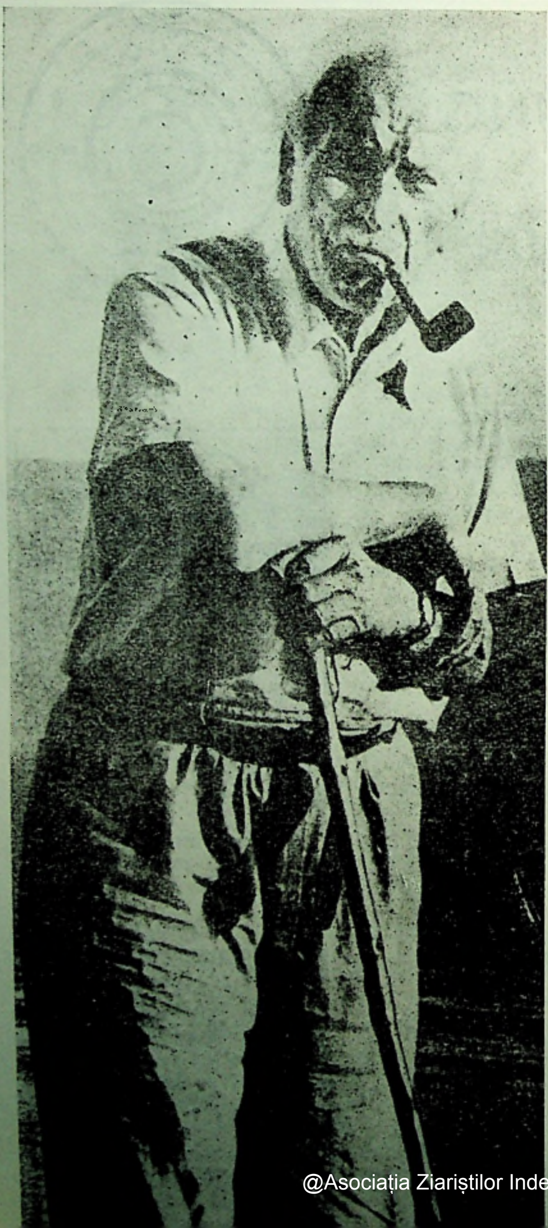
SINELE ŞI LUMEA

Amintiri, vise, reflecţii

De la vis la mit

17 noţiuni-cheie din vocabularul lui C. G. Jung

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARL GUSTAV JUNG

ANCA OROVEANU

Scurt itinerar

Rare sînt personalităţile a căror viaţă este atît de constant, de consecvent orientată spre operă şi a căror operă este în aşa măsură o formă de manifestare a vieţii; Jung ne face, el însuşi, atenţi la forţa acestei corelaţii, atunci cînd vorbeşte despre autobiografia sa ca fiind « viaţa mea văzută în lumina cunoştinţelor pe care le-am dobîndit în cursul activităţii mele /. . ./ Viaţa mea este, într-un anumit sens, chintesenţa a ceea ce am scris şi nu invers. Ceea ce sînt şi ceea ce scriu sînt una. Toate ideile şi realizările mele sînt eu însumi. Astfel autobiografia nu este decît punctul pe i. »[1]

Această relaţie inextricabilă dintre operă şi destin uman, făcînd din individul care este receptacolul lor « un corp de diamant fără revărsare » — în cuvintele unuia dintre textele chinezeşti comentate de Jung[2] — configurează viaţa lui Jung, am îndrăzni să spunem, ca pe un simbol al operei sale; nu întîmplător, cînd la bătrîneţe întreprinde să-şi scrie autobiografia, constată că s-au şters din amintirea lui toate faptele, întîmplările care ar fi însemnat o « revărsare », că retrospectiv viaţa sa îi apare epurată de tot ce nu ţine, prin fire ce nu pot fi tăiate, de ecloziunea individualităţii sale şi transmutarea acesteia în operă.

---

[1] *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé (1963), Water Verlag, 1982, p. 7—8.

[2] *Hui Ming Ching* (« Cartea conştiinţei şi a vieţii ») comentată de Jung alături de « Secretul florii de aur » în Richard Wilhelm, C. G. Jung — *Das Geheimnis der Goldenen Blüte*, 1929

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Revăzută prin prisma vieţii, atît de prolixa, stufoasa sa operă îşi dezvăluie unitatea şi coerenţa şi cele două interpenetrate exemplifică *in actu* una din ideile diriguitoare ale psihologiei jungiene: «/. . ./ scopul dezvoltării psihice este sinele. Nu există evoluţie liniară; nu există decît o circumambulaţie a sinelui. Dezvoltări uniforme există, cel mult, la început; mai tîrziu totul indică centrul »[3]. Aşa cum viaţa sa e marcată de revelaţia procesului de individuare ca ţel al dezvoltării umane şi conţinut ultim accesibil abordării psihologice, opera sa este, în proprii ei termeni, o « circumambulaţie », în care parcursurile se distanţează sau se apropie, dar vizează mereu o problematică unică. Abordînd fenomene şi experienţe care ţin de zone atît de diverse, de eterogene ca psihopatologia, gnosa, alchimia, filosofia orientală, parapsihologia, farfuriile zburătoare, psihologia jungiană a lărgit imens domeniul propriu psihologiei. E în această extremă dilatare atît fascinaţia cît şi riscul inerent ei. Fascinaţie datorată posibilităţii de a descrie şi înţelege nu numai fenomenele psihologice, dar şi pe cele propriu-zis spirituale, cu ajutorul unei chei unice — cea furnizată de psihologia adîncurilor —, ceea ce poate satisface în noi dorinţa unei configurări unitare, pornind de la o sursă unică, a multiplelor manifestări ale spiritului şi vieţii, sentimentul — reconfortant — că ele sînt susceptibile de o comprehensiune globală îndată ce le-am reperat izvorul comun; riscul ca în această întreprindere psihologia să-şi piardă specificitatea, să infuzeze fenomenele de care se ocupă lăsîndu-se debordată de ele sau, dimpotrivă, să impieteze asupra unor domenii care nu cad sub directa ei incidenţă, neglijîndu-le autonomia şi privindu-le esenţialmente ca pe nişte proiecţii psihologice. Un anumit « succes de public », o atracţie mai puternică şi mai generală decît cea prilejuită de psihanaliza freudiană, pe care psihologia lui Jung o exercită, se datorează fără îndoială faptului că ea s-a deschis, de o manieră mult mai directă şi pornind de la presupoziţii mult mai lesne de acceptat pentru profan, unei ample şi uneori inedite (pitoreşti, exotice) problematici culturale. E incontestabil că mai puţin accentuatul tehnicism al vocabularului şi conţinutului conceptelor, dotarea cu dimensiune spirituală constitutivă a unora care în psihanaliza freudiană se refuzau unei astfel de reformulări, multiplicarea investigaţiilor în domeniul mitologiei, istoriei religiilor, receptivitatea faţă de filosofia orientală şi poate mai ales o regîndire pe plan metodologic care refuză ceea ce Jung numeşte « reducţionismul » freudian, au făcut mult pentru a atenua sau neutraliza rezervele faţă de psihologia modernă în accepţia sa jungiană; ele au provocat însă, în acelaşi timp şi din multiple direcţii, critici acerbe la adresa ei. Nu s-a petrecut astfel, propriu-zis, o pervertire a gîndirii freudiene. Revizuirea la care ea este supusă atunci cînd Jung îi recunoaşte o « justeţe limitată » nu e o simplă dilatare a cuprinderii unor concepte (cel de *libido*, cel de inconştient colectiv), o lărgire pornind de la aceleaşi premise; premisele însele devin altele. Percepînd această mutaţie, Freud dă socoteală de ea prin contrapunerea « dualismului » concepţiei sale « monismului » celei jungiene. Această distincţie nu epuizează însă contrastul dintre cele două abordări; ea nu caracterizează decît formal specificitatea fiecăreia. S-ar putea formula acest contrast în termeni ca aceştia: antrepriza freudiană este, la toate nivelele, una de « demitizare »; cea a lui Jung, una de prezervare, mai mult, de re-instaurare a mitului. Privită din acest unghi sexualitatea freudiană nu este doar un principiu explicativ; ea reprezintă, în sistemul său, cea mai brutală, definitivă formă de demitizare pe care Freud o poate concepe. Tot ce semnifică trebuie să aibă pentru Freud un început (şi deci un sfîrşit) ireductibil şi *dicibil*. Procesul de semnificare începe, demarează undeva, după cum, simetric, cel de interpretare întîlneşte

---

[3] *Erinnerungen*.., p. 200

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în exercițiul său un punct terminus.[4] Acest ceva prin care se declanșează semnificarea este o forță — în pofida labilității și multiplicității manifestărilor sale — concretă, reperabilă : *libido*. Idealmente demitizarea trebuie să atingă ceea ce am putea numi « gradul zero » al sensului; pentru sistemul freudian în ansamblul său acest grad zero este sexualitatea. Dar grade zero subsidiare sînt căutate, în « Totem și Tabu », pentru civilizație, sau în anii timpurii, prin ideea realității traumei originare, pentru istoria individuală. Un astfel de grad zero este vizat și în zona terminologică. Uzul metaforei, analogiei, al modelelor « didactice » e abundent prezent în scrierile lui Freud, dar el își îndeamnă constant cititorii să nu piardă din vedere caracterul metaforic al acestor descrieri; metafora e un expedient de moment, datorat faptului că psihanaliza se află în stadiul ei infantil. Dacă Freud vorbește, referindu-se la nomenclatura conceptelor psihanalitice, de « mitologia noastră », e pentru că vrea să marcheze astfel o insuficiență și nu o condiție definitorie; conceptele trebuie supuse unei de-metaforizări care o va semnala pe cea a proceselor psihice. La Jung, pe plan teoretic, metodologic, ca și în investigarea și explicarea nemijlocită a produselor psihice, metafora, analogia, parafraza constituie proceduri fundamentale. Nu se poate decît metaforiza sau, cum spune cu un prilej, parafraza : totul nu este decît parafrază și totuși se atinge astfel (sau — numai astfel) adevărul. Iată un pasaj tipic : « Postulatul de metodă pornind de la care psihologia tratează produsele inconștientului se formulează astfel : conținuturile de natură arhetipală sînt semne manifeste ale unor activități al căror sediu este inconștientul colectiv. Ele nu se raportează la nimic conștient în prezent sau trecut, ci la ceva " esențialmente inconștient ". În ultimă analiză nu este deci posibil să afirmăm la ce se raportează ele. Orice interpretare trebuie necesarmente să se oprească la conjuncția " ca și cum ". Sensul lor definitiv și fundamental poate fi parafrazat, dar nu descris. Trebuie însă spus că simplul fapt al parafrazei constituie un progres notabil în cunoașterea structurii preconștiente . . . »[5] Dar nu este vorba aici numai de un postulat de metodă, ci de o convingere existențială, o atitudine față de lume fundamental distinctă de cea freudiană. « Nu am putut fi niciodată de acord cu Freud că visul e o " fațadă " în spatele căreia stă ascuns sensul său, un sens deja cunoscut, dar în mod malițios, ca să spunem așa, sustras conștiinței. Pentru mine visele sînt Natură, care nu are nici o intenție de a ne înșela, ci exprimă ceva pe cît de bine poate, la fel cum planta crește sau animalul își caută hrana pe cît de bine pot. Ele nu vor să ne înșele ochii, dar ne putem înșela singuri pentru că ochii noștri nu văd departe. »[6] Interpretarea jungiană este în consecință altfel orientată, ea vizează alte scopuri decît cea freudiană : aceasta este « cauzală », cea jungiană «teleologică », fundată pe o concepție a dinamismului psihic ca orientat spre viitor, « și nu un baraj de reflux »; ținta interpretării este pentru Freud de a « demasca », pentru Jung de a prezerva intact simbolul : noua lui interpretare nu le elimină pe celelalte, ci le include. A interpreta înseamnă pentru Jung, în ultimă instanță, a reformula simbolul transpunîndu-l pe plan etic.[7] Aceste distincții se reflectă, desigur, și în atitudinea față de sarcinile terapiei și convingerile cu privire la țelul ei. Pentru Freud — constatativ, sceptic și pesimist — cura psihanalitică este, cum spune undeva, o educație în vederea resemnării : civilizația este *așa;* omul trebuie să învețe resemnarea; cura psihanalitică îl ajută să-și forjeze instrumentele în vederea acestui scop. Inevitabila indiscreție a psihanalistului se oprește

[4] E, desigur, o afirmație care necesită nuanțări și textele freudiene le fac posibile; iar psihanaliza postfreudiană a regîndit acest gen de probleme într-un mod care nu ar mai face posibil un asemenea comentariu.
[5] *Zur Psychologie des Kind-Archetypus* (1940), *Gesammelte Werke*, vol. IX/1, 1976, p. 170
[6] *Erinnerungen*. . ., p. 165—166
[7] Textul «De la vis la mit », publicat în antologia de texte jungiene din acest număr, oferă un exemplu caracteristic pentru procedura sa interpretativă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aici. Există în acest sens, şi asta în pofida imensului preţ ataşat de Freud psihanalizei şi exclusivismului intratabil cu care a promovat-o, o « modestie » proprie psihanalizei freudiene care pare absentă din analiza jungiană. Pentru Jung — critic, combativ şi optimist — dacă civilizaţia este aşa este pentru că a adoptat o cale greşită ; trebuie să-i revizuim fundamentele în aceeaşi măsură în care ne modificăm noi înşine, vizînd o transformare în noi şi lume care implică nimic mai puţin decît implantarea conţinuturilor psihice în realitate. Psihanaliza freudiană este în mod declarat, programatic, o tehnică a adaptării ; psihologia jungiană este — şi reiteratele eforturi ale lui Jung de a se sustrage acestei poveri, de a nega această acuzaţie, nu o privează de această dimensiune — o tehnică a salvării [8]. Într-un mod mai decis decît psihanaliza freudiană, psihologia adîncurilor debordă limitele psihopatologiei. Vizînd ca ţel suprem pentru om individuarea, Jung consfinţeşte această debordare, căci e vorba de o ţintă valabilă pentru *orice* om (chiar dacă nu oricine e capabil de ea şi chiar dacă dreptul la ea trebuie cîştigat şi scump plătit), de suprema obligaţie morală. Această debordare este de altfel facilitată de evidenta destabilizare, de la Freud încoace, a conceptului de normalitate. Or, «numai un bolnav poate fi însănătoşit, un inadaptat sau un instabil nu poate fi decît convins. Vedem atunci apărînd o primejdie considerabilă : ca tratamentul bolnavului (fără voia doctorului, desigur) — departe de a ajunge la soluţionarea unor tulburări precise — să se reducă la reorganizarea universului său în funcţie de interpretarea psihanalitică. »[9] Cura analitică tinde, cu alte cuvinte, să se încheie cu o conversiune. Această tendinţă, doar implicită în psihanaliza lui Freud, a suferit o accentuare la post-freudieni, inclusiv la Jung. Jung vorbeşte cel puţin o dată despre analiză ca despre un ritual iniţiatic. Comentînd, într-o conferinţă, simbolismul universal al botezului prin apă, « cu toate primejdiile pe care le comportă de a te îneca, de a fi devorat », el adaugă : « în zilele noastre, în locul mării şi leviatanului, analiza e cea care s-a revelat tot atît de primejdioasă. Te cufunzi în apă, faci cunoştinţă cu leviatanul şi această aventură devine o sursă de regenerare sau distrugere. »[10] Caracterul de experienţă iniţiatică şi regenerativă deplasează, pentru psihologia adîncurilor, problema adevărului. « A truth is a truth when it works »,[11] afirmă Jung într-o scrisoare. Proba care face o teorie acceptabilă nu este « adevărul » ei — de altfel, prin definiţie, inaccesibil — ci eficacitatea ei. Dar e poate vorba nu atît de eficacitate terapeutică în sensul curent al termenului, ci de ceva de ordinul unei « eficacităţi simbolice », unei tentative de a dota cu sens experienţa, de a converti în sens. Nu ştim dacă acesta este *Sensul;* dar este unul, care pentru moment e satisfăcător şi « salvator » din punct de vedere intelectual şi afectiv. De altfel, « teoria e importantă pentru ştiinţă; în practică s-ar putea aplica tot atîtea teorii cîţi indivizi există. Dacă sînteţi sinceri, veţi propovădui propria voastră evanghelie, chiar dacă nu o ştiţi. Dacă aveţi dreptate, asta va fi suficient de exact. Dacă vă înşelaţi, orice teorie, fie ea şi cea mai bună, va fi falsă. »[12] Sarcina terapiei nu este pentru Jung aceea de a dezvălui cauzele îndepărtate ale stării psihice actuale, permiţînd astfel pacientului să-şi depăşească criza prin asumarea propriei sale istorii; ea este aceea de a facilita reperarea şi asista dezvăluirea în pacient a mitului său propriu. Moşind în el geneza unui *homo totus*, « ascuns şi încă nemanifestat, care este însă în acelaşi timp omul mai vast şi omul

[8] Fireşte, nici una din ele nu este inocentă. « Modestia » intenţiilor freudiene presupune şi ea o anumită reprezentare ideală cu privire la om, la societate şi s-a spus îndeajuns cît de limitată e această reprezentare, care tinde să absolutizeze şi permanentizeze un model social şi uman reperabil într-un moment istoric concret şi avînd o localizare geografică precisă.

[9] Claude Lévy-Strauss — *Le sorcier et sa magie*, în *Anthropologie structurale*, Paris 1958, p. 202

[10] Conferinţă despre Yoga Kundalini, 12 octombrie 1932, în engleză, în cadrul « Visions Seminar » (Spring 1975), *Cahiers de l'Herne*, număr special C. G. Jung, Ed. de l'Herne 1984, p. 214

[11] Scrisoare către R. Löy, 1913, apud Susanne Kacierek-Delord — *Jung analyste*, *Cahiers de L'Herne*.

[12] *Răspunsuri la întrebări despre Freud* (Spring 1968), *Cahiers de l'Herne*, p. 33

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

viitor »,[13] psihologia jungiană manifestă veleitatea de a lua asupra sa povara configurării în om a dimensiunii sale spirituale, pe care formele instituţionalizate ale spiritualităţii nu mai sînt apte să o poarte. Ea acţionează nu doar în funcţie de un model de normalitate, ci şi în funcţie de un ideal de integritate — integralitate — umană, care presupune o dublă mişcare de regăsire a naturii şi istoriei ca intrinsece, constitutive omului, de conştientizare a ceea ce e ascuns, interior, inconştient, de deschidere către lume şi de interiorizare a lumii. Dacă preceptul *Non foras ire, in interiore homine habitat veritas* este, uman şi profesional, unul esenţial pentru Jung, este tot atît de adevărat pentru că el « individuarea nu închide faţă de lume, ea aduce lumea în interior. »[14] Ambiţiile — declarate sau nu — ale psihologiei jungiene au putut-o face, într-un anumit sens, suspectă ca ştiinţă; dar o asemenea amplificare a cîmpului de acţiune al psihologiei este, poate, inevitabilă, ori de cîte ori ea este concepută cu seriozitate ca o disciplină specializată în problematica sufletului uman. Generozitatea proiectului jungian explică, legitimează şi dotează cu unitate internă ceea ce poate părea — şi a părut multora dintre criticii săi — risipire erudită şi eclectică în domenii străine psihologiei. Căci, în cuvintele unui personaj pentru care Jung a manifestat un constant interes — Paracelsus — « Tot ce se află în lume şi în om trebuie să zacă ascuns în medic. »[15]

În lume şi în om : nu ca în două provincii dezbinate, rupte una de cealaltă, ci ca în două aspecte ale unei unităţi. Jung poate fi privit ca unul dintre marii continuatori (resuscitatori) ai doctrinei corespondenţei microcosm-macrocosm, ce părea părăsită, discreditată în ştiinţele contemporane ale omului. Psihic şi fizic, om şi lume sînt legate prin nesfîrşite echivalenţe pentru că îşi corespund prin analogie, pentru că al doilea termen este proiecţia primului sau pentru că se bizuie ambele, în ultimă instanţă, pe acelaşi fundament arhetipal. Relaţia dintre ele nu se opreşte însă la simplă corespondenţă; în repetate rînduri Jung sugerează că ele sînt legate printr-o continuitate : « Nivelele cele mai profunde ale psihicului îşi pierd unicitatea individuală pe măsură ce se retrag mai departe, în întuneric. 'Mai jos', adică acolo unde se apropie de sisteme funcţionale autonome, ele devin într-o măsură tot mai mare colective, pînă cînd sînt universalizate şi anihilate în materialitatea corpului, adică în substanţele chimice. Carbonul corpului e pur şi simplu carbon. Deci 'la bază' psihicul e pur şi simplu lume. »[16] O atare concepţie face inteligibilă şi fundează implicit procedura analogică de interpretare a lui Jung care riscă altminteri să pară, nu o dată, arbitrară. În virtutea acestei viziuni se configurează un univers în care lucrurile se petrec ca şi cum la nivele superioare de complexitate şi dezvoltare se simbolizează, se exprimă ceea ce la nivele inferioare există pur şi simplu.

S-ar putea, apoi, ca tocmai caracterul analogic, metaforic al multora dintre explicaţiile lui Jung să asigure vitalitatea operei sale; « mitologice »[17] din unghiul de vedere al ştiinţei, interpretările lui dobîndesc, în schimb, un pronunţat caracter

---

[13] *Psychologie und Alchemie* (1944). Ed. franceză : *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel Paris, 1970, p7.

[14] *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen* (1946), G.W. VIII, 1967, p. 258

[15] « Materialul meu faptic pare să conţină cîte puţin din toate : primitiv, occidental, oriental. Nu există mitologem care să nu fie, ocazional, reluat, nici erezie care să nu vină să aducă o notă de singularitate. Sufletul uman e fără îndoială astfel constituit în profunzimile sale colective. Poate că acest lucru va scandaliza intelectualistul sau raţionalistul satisfăcut de convingerile sale şi el mă va acuza de eclectismul cel mai infam, ca şi cum aş fi inventat eu însumi faptele istoriei şi spiritului uman pentru a compune din ele o respingătoare poţiune teosofică. Cel care e sigur de credinţa sa şi se complace în postura de filosof nu are nevoie să se lupte cu faptele. Dar un medic nu poate evita realitatea terifiantă a naturii umane ». *Antwort an Martin Buber*, G. W. IX, 1971, p. 6C

[16] *Zur psychologie des Kind-Archetypus*, p. 187, dar şi cu alte ocazii; afirmaţia e departe de a avea un caracter accidental.

[17] Citim însă la Karl Popper : « Mi-am dat seama că istoriceşte vorbind toate, sau aproape toate teoriile ştiinţifice îşi au originea în mituri şi că un mit poate conţine importante anticipări ale teoriilor ştiinţifice ». *Conjectures and Refutations*, London 1983, p. 78

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

estetic; ceea ce ar risca să cadă în desuetudine pe plan științific, sau ceea ce își va dizolva, poate, odată, substanța mitologică, devenind în întregime știință, păstrează astfel o încărcătură vitală care îi prezervă energia semnificantă. E poate de aceea steril, neprofitabil, să continuăm să ne interogăm cu privire la statutul științific al psihologiei jungiene. Ea își propune să formuleze pentru omul modern un mit înăuntrul căruia el să poată trăi și să se poată înțelege. « Necesitatea unei elaborări mitice este satisfăcută, spune Jung, cînd conturăm o viziune asupra lumii care izvorăște din totalitatea noastră psihică, din cooperarea dintre conștiință și inconștient. Lipsa de sens inhibă plinătatea vieții și e de aceea echivalentă bolii. Dotarea cu sens face suportabile multe lucruri — poate totul. Nici o știință nu va înlocui vreodată mitul și nici un mit nu se poate constitui pornind de la vreo știință. »[18]

Vorbeam de un pronunțat caracter estetic al operei lui Jung. Dar el a resimțit, nu o dată, un foarte precis *Drang zur Gestaltung*, al cărui rezultat sînt desenele de mandale, sculpturile, Turnul de la Bollingen. Citim în autobiografie: «/.../ de fiecare dată, în viața mea ulterioară, cînd mi se întîmpla să mă aflu în fața unui zid fără ieșire, am pictat o pictură sau am cioplit o piatră. Fiecare experiență de acest fel s-a dovedit a fi un *rite d'entrée* pentru ideile și operele care îi urmau imediat. »[19] Iar ceva mai departe, referindu-se la « confruntările » sale cu inconștientul: « Știința mea era singura cale prin care mă puteam extrage din acest haos. Am încercat cu mare grijă să înțeleg fiecare imagine, fiecare conținut al inventarului meu psihice și să le clarific științific — atît cît îmi era cu putință — și, mai presus de orice, să le realizez în viața reală. Asta e ceea ce neglijăm de obicei să facem. Permitem imaginilor să se ivească, ne interogăm poate cu privirile la ele și asta e tot. Nu ne obosim să le înțelegem și cu atît mai puțin să tragem concluzii de ordin etic din ele. »[20] E aici o gradație: punerea în formă « artistică » a imaginilor izvorînd din inconștient e doar un prim stadiu de obiectivare, o primă tentativă de a « găsi imaginile ascunse în emoții » — indispensabilă — căci a nu face această operație de extragere înseamnă a risca să fii copleșit de inconștient, alunecînd, inexorabil, spre nevroză. Dar e un stadiu insuficient; imaginile astfel extrase și fixate necesită încă o retraducere — în limbajul științei — și, mai ales, o punere în aplicare, o trăire efectivă a învățămintelor lor. Arta nu face asta; ea rămîne, în acest sens, o iluzie. Cînd, într-o conversație cu « anima » sa, aceasta îi spune insistent lui Jung că ceea ce face el nu este știință, ci artă, această afirmație suscită în el rezistențe invincibile, căci « dacă aș fi luat aceste fantezii ale inconștientului drept artă, ele n-ar fi avut mai multă autoritate decît percepțiile vizuale, ca și cum aș fi privit un film. N-aș fi resimțit nici o obligație morală față de ele ».[21] Toate acestea ne spun ceva despre poziția lui Jung față de artă; el pare să împărtășească atitudinea reverent-condescendentă a lui Freud față de artiști. Artiștii sînt purtătorii unei intuiții de o profunzime incomparabilă, « primii care ghicesc misterioasele curente care își croiesc drum în obscuritate și le exprimă, pe cît de bine pot, în simboluri grăitoare pentru noi. Ei fac cunoscute, asemeni unor adevărați profeți, tresăririle inconștientului colectiv /.../ care trebuie în timp, inevitabil, să iasă la suprafață ca fenomene colective »;[22] dar ei sînt deținătorii unei cunoașteri pe care nu o stăpînesc, ei fac fără a ști ce fac, sînt guri prin care se rostește ceva ce îi depășește și caracterul involuntar al clarviziunii lor îi descalifică.[23] Dacă

---

[18] *Erinnerungen...*, p. 343
[19] *Ibid.*, p. 178
[20] *Ibid.*, p. 196
[21] *Ibid.*, p. 190
[22] *Psychologische Typen* (1922). Ed. engleză: *Psychological Types*, Collected Works, VI, 1971, p 190
[23] « Omule », citează undeva Jung din evanghelia apocrifă a lui Luca, « dacă știi ce faci ești binecuvîntat, dar dacă nu știi ești blestemat și unul care încalcă legea. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« nu ne putem permite să fim indiferenţi faţă de poeţi de vreme ce în cele mai importante dintre operele lor, în cele mai adînci dintre inspiraţiile lor ei crează din înseşi adîncimile inconştientului colectiv, rostind cu voce tare ceea ce alţii doar visează », nu e mai puţin adevărat, crede Jung, că ei nu fac astfel decît « să forjeze un simbol care le prilejuieşte delectare estetică, fără a avea conştiinţa adevăratului său înţeles. Aş fi ultimul care să conteste influenţa educativă a poeţilor şi gînditorilor asupra propriei lor generaţii şi celor următoare, dar îmi pare că această influenţă constă esenţialmente în a spune mai clar şi mai răsunător ceea ce toţi oamenii ştiu, şi doar în măsura în care exprimă această "cunoaştere" universală sînt ei capabili de un efect educativ sau de seducţie » [24]. Ceea ce descalifică artistul este însă valabil, s ar părea — şi acest lucru atenuează impresia că asupra artei ar plana suspiciunea ilegitimităţii — şi pentru omul de ştiinţă : « Nu sîntem autorii ideilor noastre, ci doar purtătorii lor de cuvînt, ele sînt mai degrabă cele care ne modelează/.../ fiecare dintre noi nu poartă torţa decît o bucată de drum, pentru ca apoi un altul să o preia » [25].

Dacă atitudinea ambivalentă faţă de artă şi convingerea că artistul e jucat de forţe care îl depăşesc nu e departe de cea freudiană, ceea ce îl desparte, şi aici, pe Jung de predecesorul său este, ca să spunem aşa, de notorietate publică : ancorarea procesului creator (şi a tuturor proceselor psihice) la Freud în inconştientul personal, în timp ce la Jung creaţia artistică este explicată — şi valoarea ei este fundată — prin recursul la inconştientul colectiv şi arhetipuri. Breşa pe care psihanaliza freudiană o deschide între individual şi colectiv este astupată; Freud este depăşit pentru că ceea ce se reactualizează, se retrăieşte — şi nu numai prin artă — nu mai este mărunta şi insignifianta istorie personală, ci aceea, milenară, a umanităţii; nu tentativele nefinalizate ale configurării unui simbolism personal, ci acele formulări simbolice care au devenit parte componentă a culturii. Psihologia jungiană este astfel în măsură să asigure « de la sine » suportul necesar caracterului de universalitate al simbolului artistic, ceea ce necesita un parcurs mai ocolit în psihanaliza freudiană. Din perspectiva ei împrejurarea personală, fie ea de o extremă gravitate, acuitate pentru individ, este irelevantă pentru umanitate cîtă vreme nu se descoperă, în propriile adîncuri, apartenenţa ei la o structură, o formă — şi deci o experienţă — general-umană şi cîtă vreme nu se produce iluminarea, « mîntuirea » a ceea ce e iremediabil personal prin ceea ce aparţine umanităţii întregi.

Se poate spune , de asemenea, că psihanaliza freudiană aplicată artei se ocupă de *motivaţii*, în timp ce psihologia jungiană se ocupă de *sensuri*; că primele fac parte din antecendentele operei de artă, din ceea ce o leagă de ceea ce ea nu este, sau nu este încă, în timp ce ultimele sînt purtate de operă şi accesibile doar prin ea. Am putea deci fi în consens cu Jung atunci cînd afirmă că prin investigaţiile psihanalitice «nu se cîştigă nimic în comprehensiunea operei de artă », dar e o afirmaţie mai dificil de menţinut cu privire la ceea ce evidenţiază în ea abordarea de tip jungian. Fie că e vorba de reconstituirea unui inconştient personal sau al unuia colectiv ca substrat, incitaţe sau conţinut al operei, ambele demersuri ne duc însă către o zonă în care specificitatea artei se pierde. A ţine ca această specificitate să subziste, să reziste interpretării, e poate o prejudecată a omului modern; pentru cel tradiţional era cu siguranţă, chiar dacă în mod tacit, într-un fel de la sine înţeles că arta are valoare în măsura în care provine dintr-un dincoace şi poartă către un dincolo, conţine şi vizează valori care o depăşesc. Ceea ce se poate reproşa abordărilor de tip psihologic, indiferent de orientarea lor, este că ţintind către unele dintre aceste valori ratează calea prin care ele se afirmă. Jung învinuieşte analiza freudiană că aduce

[24] *Psychologische Typen*, p. 191
[25] Apud Helene Kierner — *Le problème religieux dans l'oeuvre de Jung*, Cahiers de l'Herne, p. 262

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

faptul artistic pe un retencomun altor fapte psihice. Pe un alt plan analiza jungiană nu face însă ceva radical diferit. E probabil inutil să așteptăm de la investigațiile psihologice depășirea acestor limite; ceea ce cade sub incidența lor nu poate fi (cum au grijă să sublinieze, în repetate rînduri, atît Jung cît și Freud) decît ceea ce are o conexiune cu zona psihologicului. Ceea ce constituie, în ambele cazuri, o problemă este felul în care se produce transformarea unui fapt psihic în fapt cultural. Pentru unii dintre exegeții lui Jung psihologia sa nu suscită această problemă, ci o rezolvă. Introducerea conceptului de inconștient colectiv ar oferi o soluție de continuitate nu numai pentru trecerea de la individual la colectiv, ci și pentru cea de la psihic la social.[26] Anumite dificultăți rezistă, îmi pare, unui tratament atît de expeditiv. Cîtă vreme sînt pur psihice, faptele psihice nu au persistență; dar un fapt cultural are una, dincolo de memoria individuală sau colectivă, inconștientă sau conștientă. Jung spune, e adevărat, în repetate rînduri, că inconștientul în sine nu e susceptibil de investigare; nu se pot investiga decît manifestările lui și cele de care se ocupă Jung nu sînt doar impalpabile fantasme, viziuni, vise, ci și mituri, credințe religioase, opere literare și artistice. Consistența, sensul, valoarea acestora nu este însă dată de caracterul lor de organizări stabile, de ivirea lor, ca entități concret existente, în lume — acesta e doar aspectul care ne permite să le studiem — ci de aptitudinea lor de a se dizolva în favoarea structurilor și conținuturilor arhetipale ale căror manifestări sînt. Existența arhetipurilor este, susține Jung, imposibil de demonstrat altfel decît « prin mijlocirea operelor de artă perfecte »; dar perfecțiunea — « opacitatea » lor — este în același timp transparența, eclipsa lor ca *opere*. Ele tind să împrumute de la fenomenele psihice aceeași fragilitate, impermanență, discontinuitate, am spune aceeași reversibilitate: ele pot fi sau nu. Ceea ce le ferește în sistemul jungian de această indecizie existențială e referința la structuri subterane care, ele, sînt permanente, oricît de fugitive, de trecătoare ar fi actualizările lor. Nu e vorba atît de persistența, durata lor fizică, cît de ceea ce le afirmă ca posibilități realizate, ca virtualități actualizate, presupunînd opțiuni și excluderi. În psihologia jungiană se dă socoteală de acest proces prin ideea alternanței istorice a structurilor arhetipale și a relației de compensare care leagă inconștientul de conștiință. E o ipoteză atrăgătoare și care explică, cel puțin în parte — chiar dacă într-un mod adesea supărător de sumar — modificările semnificative de viziune în evoluția unei civilizații, ceea ce ea promovează sau suprimă. Explicații de acest tip par să nu ia în considerare transformarea calitativă pe care o suferă o formațiune psihică atunci cînd ea devine fapt cultural, « căzînd » astfel în istorie. Faptele psihice n-au istorie, decît poate înăuntrul unei vieți individuale pentru care pot juca, într-adevăr, un rol formator. Faptele culturale au însă una și acest lucru deplasează radical planul lor de existență, modifică inevitabil raporturile lor cu diversele nivele ale psihicului. Ele au o istorie *a lor* care nu poate fi în întregime privită ca efect al dialecticii conștiință-inconștient; aceasta referă cu privire la esențe, despre care nu se pot spune prea multe fără a ajunge la platitudini. Faptele culturale intră în istorie, cum desigur se subînțelege la Jung, în măsura în care sînt exprimate, formulate. Dar această

---

[26] Pentru Gilbert Durand, de pildă, « ceea ce poate explica osmoza colectivului și psihismului este postulatul conform căruia ele aparțin unei aceleiași ordini, adică unei aceleiași substanțe, unui *unus mundus* care șterge odată pentru totdeauna cezura istorică și etnocentrică dintre psihologic și sociologic. Este noțiunea de *psihoid* /. . ./ teren de joncțiune între *psyche* dătătoare de sens și lumea exterioară, fizică desigur, dar și socială, civică. Desigur această noțiune, ca și cea de inconștient colectiv, prilejuiește numeroase echivocuri și s-ar putea crede că ea accentuează în și mai mare măsură panpsihismul psihanalitic. Nicidecum, mai degrabă dimpotrivă ! Prin această noțiune Jung de-psihologizează, dacă se poate spune astfel, *psyche*: ea nu mai este un fenomen subiectiv, închis în meschina devenire a unui libido domestic; ea debordă visele, fantasmele noastre, pentru că manifestă un acord care transcende localizarea sau cauzalitatea ». *Jung, la psyche et la cité*, *Cahiers de L'Herne*, p. 451

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

exprimare face mai mult decît să le scoată pur şi simplu din interioritatea unui psihic. Ceea ce deosebeşte un artist de cineva care se exprimă ocazional sub presiunea unei nevoi psihice imperioase — fie acel cineva Jung — este, măcar într-o măsură, dar care e, poate, decisivă, inserţia lui într-o tradiţie specifică — cea a artei pe care o practică — şi această inserţie face ca opera lui să nu fie niciodată pură şi simplă expresie de sine.

L-am putea înţelege — şi aproba — pe Jung, reformulîndu-i astfel concepţia despre artă : nu este fapt cultural ceea ce încetează să fie *şi* fapt psihologic (şi, poate, ceea ce nu a început prin a fi fapt psihologic), ceea ce şi-a pierdut profunda înrădăcinare în psihicul uman. Invers însă, calitatea de fapt psihic nu e suficientă pentru a conferi statutul de fapt cultural, chiar dacă produsul psihic e de natură să evidenţieze omniprezenţa, valabilitatea general-umană a unei expresii; structurile de tip *mandala* pictate de pacienţii lui Jung, deşi de incontestabil interes pentru psihologi, sau pentru omul cultivat în genere, sînt dincoace de artă; asemenea producţii sînt, pentru a uza de distincţii jungiene, simptomatice fără a fi simbolice, chiar dacă îndeplinesc o funcţie simbolică pentru individul care le elaborează. Criteriul relevanţei psihologice este cu siguranţă unul necesar — el garantează şi face simţită prezenţa unui nex existenţial între individ şi operele sale — dar nu şi suficient, pentru a hotărî cu privire la statutul artistic al unei forme.

Jung povesteşte, într-una din scrierile sale, un mic basm, o pildă în mai multe privinţe instructivă pentru înţelegerea concepţiilor lui, cu atît mai instructivă cu cît caracterul său « autobiografic » e net perceptibil : « A fost odată un bătrîn ciudat care trăia într-o peşteră în care se refugiase pentru a scăpa de zgomotul satului. Avea faimă de vrăjitor şi de aceea avea discipoli care sperau să înveţe de la el arta vrăjitoriei. Dar el nici nu se gîndea la aşa ceva. Nu căuta decît să înveţe ceea ce nu ştia, dar — era sigur de asta — se întîmpla mereu. După ce a meditat îndelung la ceea ce se află dincolo de meditaţie, n-a văzut altă scăpare din impasul său decît să ia o bucată de cretă roşie şi să deseneze tot felul de figuri pe zidurile peşterii sale, pentru a afla ceea ce nu ştia cum ar putea să arate. După multe încercări desenă un cerc. " Aşa e bine ", simţi el, " şi acum un pătrat în interiorul lui ! ", ceea ce făcu desenul şi mai bun. Discipolii săi erau curioşi, dar tot ce puteau observa era că bătrînul pune ceva la cale şi ar fi dat orice să ştie ce făcea el. Dar cînd îl întrebară : " Ce faci acolo ? ", el nu le răspunse nimic. Atunci descoperiră figurile de pe ziduri şi spuseră : " Asta e ! " şi începură toţi să le imite. Dar făcînd asta răsturnară, fără să observe, întreg procesul cu capul în jos; au anticipat rezultatul, în speranţa de a face să se repete procesul care a dus la el. Aşa s-a întîmplat atunci şi aşa se întîmplă şi astăzi. »[27]

Pentru a fi viu şi pentru a fi resimţit ca viu simbolul trebuie să aibă individul ca teren de formare. În acest sens (şi în acest sens doar ?) este el individual. Dar pentru a fi simbol, pentru a avea acest statut, el trebuie să capete o valabilitate supra-personală, să fie instituţionalizat ca simbol pentru o comunitate umană. Instituţionalizarea fixează simbolul în exterioritatea lui faţă de individ care, în acest caz, nu îl « crează », ci îl animă. Dar ea este, poate, primul pas către dezafectarea, moartea simbolului ca simbol viu. Simbolul apare astfel ca o formaţie extrem de fragilă, a cărui natură este, nu numai într-un singur sens, paradoxală; paradoxal, între altele, este felul în care mijloceşte el între individual şi colectiv Cîtă vreme individul singur este terenul său, el nu este *încă* simbol; cînd este abordat din exterior, ca o entitate obiectivă la care o colectivitate poate recurge, el începe să nu mai fie simbol, să-şi

[27] *Über Wiedergeburt*, în *Gestaltungen des Unbewussten* (1950). Ed. engleză : *Four Archetypes*, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 63—64

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

piardă acest caracter. Mica poveste exemplară de mai sus este desigur menită să demonstreze necesitatea unei trăiri interioare, pe cont propriu, a simbolului şi faptul că el este întotdeauna creaţia unui individ « ales » ; dar ea ne spune în acelaşi timp că simbolul îşi dobîndeşte statutul propriu doar atunci cînd o comunitate recunoaşte în el prezenţa unui sens fundamental pentru ea, expropriind individul creator de progenitura sa. Acesta e aspectul absent în relaţia dintre elaborările simbolice individuale şi comunitate în epoca noastră. De aceea faptul că un proces psihic are ca rezultat elaborarea unor figuri comparabile — sau întru totul asemănătoare — celor mitice nu e suficient pentru a le institui ca simboluri. Calitatea de a fi corelate nu cu un inconştient personal, ci cu unul colectiv, de a nu fi, prin structura lor, personale, nu le dezbară totuşi de caracterul lor într-un anumit sens privat. Ele pot fi, cu alte cuvinte, « salvatoare » numai pe plan individual. Această salvare nu poate (nu mai poate) fi împărtăşită, făcută bun comun. E reconfortant, consolator şi uneori în sens propriu salvator să întîlneşti în tine însuţi întreaga umanitate. Dar această întîlnire rămîne fără real corespondent în viaţa comunităţii. Re-mitizarea universului nu e posibilă şi de aceea retrăirea mitului nu poate fi decît punctuală, fragmentară, în ultimă instanţă, trebuie spus din nou, personală. Arta rămîne, poate, singurul domeniu în care procesul de simbolizare dobîndeşte încă, ocazional, adeziunea altora şi permite participarea unei comunităţi — fie ea şi restrînsă — la simbol.

Evoluţia artei europene ne-a învăţat să identificăm creaţia cu noutatea absolută, să acordăm un preţ imens şi indiscutabil originalităţii; imaginea artistului *creator* în sensul plin al termenului (creator *ex nihilo*, aşa cum pentru omul tradiţional numai Divinitatea putea fi) rezistă cu tenacitate tentativelor de a o contracara. Pentru o asemenea concepţie, care vede în creaţie forma supremă a libertăţii, îngustul determinism freudian e dificil acceptabil. Psihologia jungiană amplifică sfera de referinţă, dar pare să implice aceeaşi lipsă de libertate: « Nu există reprezentări înnăscute, ci posibilităţi înnăscute de reprezentare, care limitează definitiv fantezia cea mai îndrăzneaţă, un fel de idei *a priori* a căror existenţă este însă imposibil de demonstrat înafara experienţei. » [28] Arta modernă şi contemporană s-a lăsat ocazional inspirată de psihologia jungiană, ca şi de cea freudiană, ingeniindu-se însă, cel mai adesea, să ignore acest mesaj. Dar dacă pentru Freud « a aduce o ştirbire determinismului universal fie şi într-un singur punct înseamnă a zgudui întreaga concepţie ştiinţifică a lumii », [29] Jung propune, prin conceptul de sincronicitate, o viziune a lumii şi vieţii psihice de cu totul altă natură, caracterizată de el prin formula « ordine acauzală ». Vizînd cuprinderea a ceea ce nici cauzalitatea, nici legile statistice nu iau în considerare — excepţia, singularul, cazul unic — conceptul de sincronicitate (şi cel de ordine acauzală care îi este strîns conexat) este înţeles ca o echivalenţă a proceselor fizice şi psihice « cînd observatorul se află în poziţia fericită de a fi capabil să recunoască *tertium comparationis*. »[30] Acest *tertium comparationis* este *sensul*. Introducerea conceptului de sincronicitate oferă un cadru mai cuprinzător şi o formulare mai sofisticată ideii corespondenţei microcosm-macrocosm; ea prilejuieşte în acelaşi timp o reformulare a problematicii arhetipului, înţeles în acest context ca *tertium comparationis* în cadrul unor echivalenţe întîmplătoare. « Echivalenţele arhetipale sînt *contingente* în raport cu determinarea cauzală, ceea ce înseamnă că între ele şi procesele cauzale nu există relaţii care să se conformeze

---

[28] *Psihologia analitică în raporturile sale cu opera poetică*, în *Wissen und Leben* (1922). Ed. franceză: *Essais de psychologie analytique*, 1931, p. 141.

[29] *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917). Ed. franceză: *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1967, p. 17—18

[30] *Synchronizität als ein akausaler Prinzip Zusammenhänge* (1952). Ed. engleză: *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle*, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 139

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

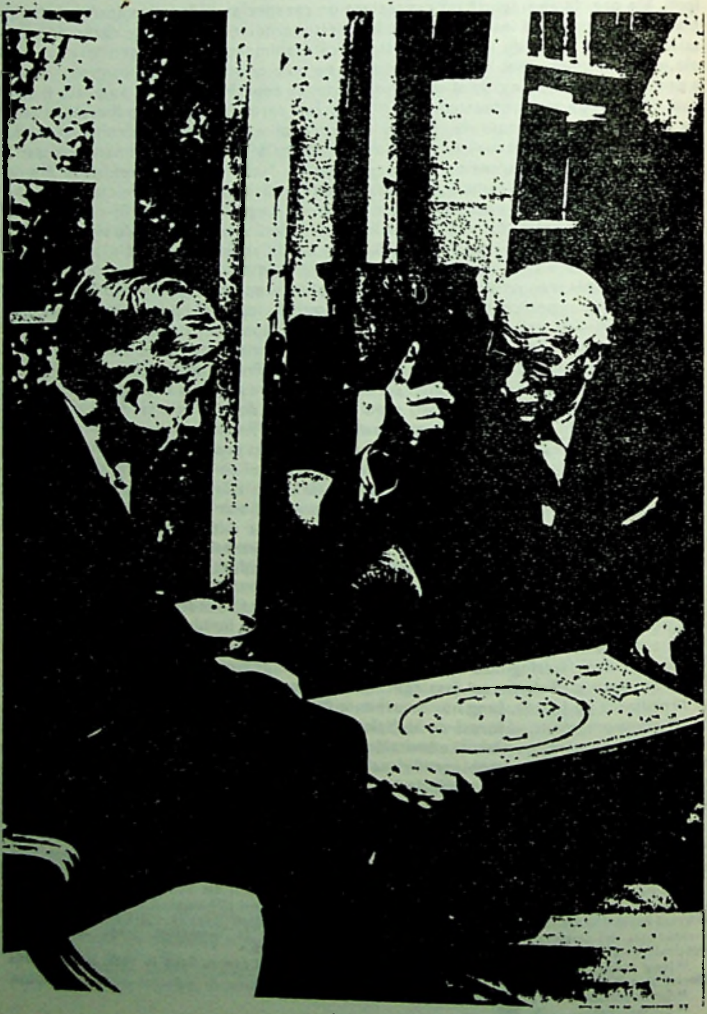
legii. Ele par, în consecinţă, să reprezinte un caz special de indeterminare sau întîmplare.»[31] Pentru un intelect educat în spiritul credinţei în puterea suverană a cauzalităţii poate părea de neînchipuit faptul că evenimente acauzale există; « dar dacă ele există, atunci trebuie să le privim ca pe *acte creatoare*, ca pe continua creaţie a unei structuri care există dintru eternitate, se repetă sporadic şi nu poate fi derivată din nici un antecedent cunoscut. /. . ./ Îmi pare necesară introducerea, alături de spaţiu, timp şi cauzalitate, a unei categorii care ne permite nu numai să înţelegem evenimentele sincroniste ca pe o clasă specială de evenimente naturale, dar ia în considerare contingentul, în parte ca pe un factor universal, existînd dintotdeauna, în parte ca pe suma a nenumărate acte creatoare individuale care se produc în timp.»[32] Actele creatoare la care se referă Jung aici nu sînt, în sens specific, actele creatoare artistice; extinderea în această sferă a conceptului de sincronicitate pare însă autorizată de unele aluzii. Arta ar fi, din această perspectivă, un « scurtcircuit » prin care ceea ce e absolut singular, individualul în sensul său cel mai pregnant, unicitatea ireductibilă la regulă şi lege şi de aceea incomprehensibilă, imposibil de absorbit în experienţă, de « trăit », este pusă în legătură cu universalul, eternul, permanentul — o uniune paradoxală[33] în care prospeţimea incomparabilă a efemerului dobîndeşte sens şi se instalează în existenţă prin conexiunea cu atemporalul.

Circumspect faţă de arta modernă, dacă nu (ca şi Freud) ostil ei, Jung n-ar fi poate dispus să recunoască existenţa unei convergenţe între gîndirea sa şi cea a unor artişti contemporani. « Ordinea acauzală » nu are ecouri doar în ştiinţa,[34] ci şi în arta contemporană, în concepţii precum cele ale lui Cage, Rauschenberg şi, mai devreme, ale celui de la care ambii se revendică, Duchamp (şi lista poate fi, desigur, mult lărgită). Duchamp (tot atît de interesat de tehnicile hazardului pe cît este Jung de cele mantice şi, poate, din motive înrudite) ar aproba fără îndoială, ca şi urmaşii săi, o viziune conform căreia « unul şi acelaşi sens (transcendent) s-ar putea manifesta simultan în *psyche* umană şi în aranjamentul unui eveniment exterior şi independent »[35] şi care întreţine ipoteza existenţei unui sens în afara psihicului. Căci prin artişti ca aceştia îşi face loc în artă o atitudine — şi o procedură — care refuză să forţeze, să impună sens lumii, care renunţă la orgoliul Facerii şi se mulţumeşte, adresînd lumii o atenţie plină de receptivă vigilenţă, să introducă condiţii pe cît de laxe posibil, pe cît de puţin constrictive posibil, mijlocind — şi nu instituind — apariţia fortuită a unui sens care să lege pentru o clipă o *psyche* umană de o înlănţuire de fapte fizice. Dar dacă, înfrîngîndu-i prejudecăţile, intuiţia, pătrunderea, l-ar face să le înţeleagă şi preţuiască demersul (aşa cum înfrîngîndu-i antipatia l-au făcut să-l înţeleagă şi preţuiască pe Joyce), Jung nu l-ar urma, cu siguranţă, în ceea ce poate însemna, în acest comportament, o formă de abdicare de la îndatorirea de a conferi sens lumii. « Lumea în care sîntem născuţi e brutală şi crudă şi în acelaşi timp divin de frumoasă », spune Jung în finalul autobiografiei sale: « Viaţa este — sau are — sens sau lipsă de sens. Nutresc speranţa plină de îngrijorare că sensul va predomina şi va cîştiga bătălia. »[36]

---

[31] *Ibid.*, p. 137.
[32] *Ibid.*, p. 142, 143
[33] « Paradoxul, oricît de straniu ar părea acest lucru, este unul din bunurile noastre spirituale supreme, în timp ce uniformitatea de semnificaţii este semnul unei slăbiciuni. /. . ./ numai paradoxul se arată capabil să îmbrăţişeze, fie şi aproximativ, plenitudinea vieţii. Ceea ce e fără ambiguitate, fără contradicţie, nu sesizează decît un aspect al lucrurilor şi e, în consecinţă, inapt să exprime insesizabilul şi indicibilul. » *Psychologie und Alchemie*, p. 21—22.
[34] Jung a colaborat de altfel cu Wolfgang Pauli, premiul Nobel pentru fizică în 1945, la elaborarea teoriei sincronicităţii.
[35] *Synchronizität*. . . , p. 91
[36] *Erinnerungen*. . . , p. 360

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



În dialog cu istoricul de artă Herbert Read

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI PLEȘU

Proba viselor

Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică

A fost nevoie de forța imperativă a unei nașteri sub constelația Leului, de ambianța bine cumpănită a Elveției și de o viață de familie ostentativ burgheză, pentru ca preocupările lui Jung să fie, pentru ceilalți, tolerabile. El însuși își căuta, de altfel, în lumea din jur, asemenea repere ferme, de teamă să nu ajungă, ca Nietzsche, « o frunză mînată în voie de briza spiritului »[1]. Curajul lui Jung mergea, în definitiv, din punctul de vedere al simțului comun, pînă la sminteală: el își luase ca obiect de studiu tot ce pare mai inactual și mai inevident: materia vaporoasă și secretă a viselor, psihismul nemărturisit al unei umanități care s-a dezvățat să-și mai adulmece umbra. Astăzi încă, se mai aud glasuri ale stuporii: acela al lui H. H. Balmer de pildă, după care, într-o carte cum este autobiografia lui Jung *(Amintiri, vise, gînduri)*, « totul e de neînțeles »[2]. Firește, începutul — pentru lumea modernă — îl făcuse Freud. El riscase, poate — în imediat — mai mult. În idee însă, riscurile lui Jung sînt mai grave: infinit mai articulat și mai nuanțat decît predecesorul său, el nu propunea mediilor academice doar o nouă terapeutică, oricît de insolită, ci o nouă imagine a lumii, de natură să arunce în aer toate comoditățile celei vechi. Psihanaliza lui Freud rămîne, în fond, un capitol de *patologie medicală*,[3], chiar dacă Freud însuși și, mai ales, o serie de discipoli, caută să infereze, uneori, către o antropologie. Jung are, de la bun început, un cu totul alt amplasament: el aspiră la o *teorie a normalității:* nu se ocupă de « cazuri », ci de legi. Și știe că, tocmai prin *această* orientare a sa, se desparte de colegul său vienez: « Eu vreau, dimpotrivă, să înțeleg omul din perspectiva sănătății sale, ba chiar să-l eliberez pe cel bolnav de acea psihologie pe care o întruchipează fiecare pagină a operei lui Freud »[4].

O asemenea divergență de atitudine duce, inevitabil, la divergență doctrinară și metodologică. Pentru Freud, visul e o manifestare esențială (și neglijată) a vieții sufletești, un simptom (nevrotic)[5], rezultînd din nevoia de satisfacere (halucinatorie) a unei dorințe refulate. Fie că vorbește despre « preconștient », sau despre « inconștient »[6], Freud se complace, sistematic, în limitele unei « sub-lumi », adică ale unei lumi anexe, periferice, *reziduale*. Visul e un tertip, o manevră ipocrită, decisă la nivel subliminal, pentru a proteja habitudinile, prezumțiile și prejudecățile conștiente. Altfel se prezintă lucrurile la Jung: el nu vede, în vis, decît « auto-reprezentarea, spontană și simbolică » a unui conținut inconștient dat[7]. Cu alte cuvinte, Jung nu ia visul drept o soluție de camuflaj, drept o formulă care exprimă mai curînd pentru a *nu* exprima, pentru a ascunde; el socotește că visul spune exact ceea ce spune, că limbajul lui e *direct*, chiar dacă greu accesibil. Visul e, în genere, indescifrabil, nu întrucît e viclean, ci întrucît utilizează o limbă pe care nu o cunoaștem. Prin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

urmare, a interpreta un vis nu înseamnă « a de-construi » o intrigă subterană, ci a te familiariza cu un vocabular uitat. « N-am putut da niciodată dreptate lui Freud — spune Jung — cum că visul ar fi o « fațadă » îndărătul căreia se ascunde sensul; un sens care e dinainte știut, dar de care conștiința e — ca să zicem așa — în mod malițios ferită. Pentru mine visele sînt *natură* (s.m.—A.P.), lipsită de orice intenție de înșelăciune: ele spun cum pot mai bine ceea ce au de spus, la fel cum plantele care cresc, sau animalele care își caută hrana, o fac cum pot mai bine. »[8] Sau, în alt loc: « Visele (...) sînt fenomene naturale, care nu sînt nimic altceva decît ceea ce reprezintă. Ele nu amăgesc, nu mint, nu răstălmăcesc și nu disimulează, ci doar comunică în mod naiv ceea ce au de comunicat »[9]. Pentru conștiință, mesajul oniric nu e, în acest caz, — cum era la Freud — ceva comprehensibil, dar trecut, furtiv, sub tăcere. Mesajul oniric vine dintr-un registru al ființei care *nu* e la îndemîna instrumentarului conștient: el se referă la realități neștiute și — din unghiul facultăților diurne ale Eului — neinteligibile. « Inconștientul colectiv » care guvernează cosmosul interior al umanității nu mai e o « sub-lume », cum era inconștientul freudian. Dintr-o oarecare culisă a subiectivității, el devine un univers autonom, impersonal, în mod expres numit de Jung « psihism *obiectiv* »[10] S-ar spune, atunci, că în vreme ce Freud *are* vise, Jung e *vizitat* de ele, ca de niște mesageri ai unei lumi distincte, paralelă cu lumea stării de veghe. Psihologia züricheză e, prin aceasta, mai aproape de spiritul grec, decît cea a cercurilor de la Viena. În grecește nu se spunea « a avea un vis », ci « a vedea un vis » *(ónar ideín)*[11]. Visul — *óneiros* — era adesea, în textele orfice și homerice, un personaj, o zeitate înaripată, a cărei apariție putea lăsa urme *materiale*[12] « Oneirologia » lui Jung are tot atîtea afinități cu acest tip de gîndire, cîte are și cu lumea romantismului german. Iată, spre ilustrare, o definiție a visului care ar fi putut fi semnată de oricare din gînditorii din jurul lui Schelling, sau din imediata lui succesiune: « Visul e o poartă strîmtă, ascunsă, către partea cea mai adîncă și mai intimă a sufletului: el se deschide spre acea noapte cosmică originară care era sufletul cu mult înainte să existe o conștiință a eului și care va rămîne suflet și dincolo de ceea ce conștiința eului va putea vreodată să atingă (...) Orice conștiință separă. Pe cînd în vis pătrundem într-o umanitate mai profundă, mai generală, mai adevărată și mai durabilă, o umanitate zăbovind în penumbra nopții primordiale, cînd omul era un tot și Totul era în el, în sînul unei naturi nediferențiate și impersonale ... »[13]. Tonul e, vădit, altul decît al scrierilor lui Freud. Într-un asemenea context, era fatal ca monotonia hermeneutică a psihanalizei, cu reducționismul ei întemeiat pe ipoteza sexualității, să nu încapă. Era, de asemenea, fatal ca visul să înceteze a mai fi, pentru Jung, *produsul final* al unei cauzalități exterioare, pentru a deveni *punct de pornire* al unui proces psihic cu finalitate proprie[14]. Spre deosebire de Freud, care se comportă ca un « revoluționar » în luptă cu obtuzitățile conservatoare ale unor Binz, Maury, Wundt sau Jodl, Jung pare interesat mai degrabă să regăsească o tradiție, să se reintegreze unei înțelepciuni pierdute. El nu e dinamitard, ci *restaurator;* sau e dinamitard numai în măsura în care e restaurator. Ceea ce e curios în această situație e că, deschis — cum nu era Freud — față de un univers tradițional asupra căruia n-a încetat nici o clipă să se informeze, Jung nu trage, din deschiderea sa, ultimile consecințe, mulțumindu-se, adesea, să rămînă în limitele unei prudente rezerve. Precauție academică? Strategie? Prejudecată scientistă? E greu de spus. Fapt e că, într-o scrisoare către W. Y. Evans-Wentz din 9 februarie 1939 (Jung avea deci 64 de ani), găsim următoarea, neașteptată, declarație: « pentru mine, ca om de știință, agnosticismul e o datorie »[16]. Evident că agnosticismul e înțeles, aci, ca principiu metodic și nu ca teză filosofică. Și totuși cum se poate aspira la o *gnoză*, de ori ce fel ar fi ea, din unghiul mort al unui agnosticism asumat? În ce ne privește, socotim că tot ce e inadvertență, inconsecvență,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

indecizie în opera — într-un anumit sens eroică — a lui Jung, derivă din această, stranie inhibiție procedurală, mărturisită în scrisoarea către Evans-Wentz. Cu titlu de ilustrare, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra cîtorva puncte « sensibile » ale psihologiei analitice, soluționabile tocmai din perspectiva tradiției oneirocritice, pe care Jung a identificat-o, fără a o valorifica pînă la capăt. Dar, mai întîi, care sînt temele curente ale acestei tradiții?

Oneirokritiké era — în Grecia antică — termenul folosit pentru a desemna arta interpretării viselor. Verbul *krínein*, prezent în alcătuirea acestui termen, atrage atenția asupra *discernămîntului* necesar unei bune orientări într-un spațiu atît de incert cum e spațiul oniric. Problema discernămîntului pare, într-adevăr, să fie problema centrală a artei oneirocritice, în măsura în care ea implică recunoașterea de principiu a unei derutante *diversități* în structura viselor. Diversitatea nu e doar de ordin tipologic, ci și de ordin, s-ar zice, genetic: nu toate visele se nasc după un scenariu unic și, mai ales, nu toate au aceeași sursă. În consecință, nu toate visele sînt « credibile » în mod egal și decodificabile după aceeași metodă. La acest nivel, înțelepciunea acumulată în vechime și în Evul Mediu, pînă tîrziu, în secolul al XVI-lea, e uriașă. Știm, de la Lévy-Bruhl că « primitivii nu cred, în chip nediscriminat, în toate visele » și de la J. S. Lincoln că pentru ei, criteriul credibilității unui vis e rapida lui inteligibilitate[16]. Distincția între « vise semnificative » și « vise nesemnificative » este străveche[17]. La scriitori din categoria lui Artemidor și Macrobius apar foarte nuanțate clasificări: visul semnificativ se subîmparte în: a) vis simbolic, b) viziune premonitivă *(hórama)* și c) vis oracular *(chrematismós)*, comunicat necriptic de o instanță superioară[18]. Visul nesemnificativ *(asémanton)* e, la rîndul lui, fie pur și simplu « lipsit de importanță », fie din speța nălucirii *(phántasma.)* Nălucirea nu e nici ea omogenă: ea se bifurcă în: a) coșmar *(ephiáltes)* și b) viziune hipnopompă, avută, de regulă, între veghe și somn[19]. Herophilos (sec. III î.e.n.) deosebea, după alte criterii, visele « trimise de zei », de cele « a căror origine este clarviziunea naturală a minții, întîmplarea, sau o dorință care se vrea îndeplinită »[20]. Pe asemenea considerații se întemeiau și practicile divinatorii comune și lucrările savante din categoria celei intitulate de Galen *Despre stabilirea diagnosticului prin vise*. După o persistentă tradiție homerică, visele sînt, prin obîrșie, chtonice[21] Cercurile pitagoreice și stoice invocă însă și vise provocate de *daimones* ai aerului: « După unii — mai spunea încă, în secolul al XVI-lea, Corneliu Agrippa de Nettesheim — aerul este cauza viselor »[22]. Tot Cornelius Agrippa citează în cartea III, cap. 51, din « *De occulta philosophia* » opinia unui Rabbi Jochanan după care doar patru sînt speciile de vise care pot fi socotite veridice: 1) visul matinal (dinaintea trezirii), 2) visul despre un altul, 3) visul a cărui tălmăcire se arată în chiar cuprinsul său celui care visează și 4) visul care se repetă[23]. În sfîrșit, Jung însuși reproduce, în *Psychologie und Religion*, ample pasaje din lucrarea *De magia* (1598) a iezuitului Benedictus Pererius, în care se vorbește de patru cauze posibile ale viselor: 1) o suferință trupească, 2) un afect, sau o mișcare violentă a spiritului, provocată de Iubire, Speranță, Teamă sau Ură, 3) Puterea și viclenia Demonului și 4) Voința divină »[24]. Din asemenea documente și din nenumărate altele, pe care nu le putem inventaria în aceste sumare însemnări, rezultă că, dintotdeauna, tema visului a circumscris o *zonă riscantă*, predispusă a încuraja — în absența discernămîntului cuvenit — erori pline de cele mai grele consecințe. Există nu doar vise importante (« mari vise » cum le numește mentalitatea arhaică) și vise accidentale: există vise « bune » și vise « rele », vise provenind din întuneric și vise provenind din lumină. Există, pe scurt, vise « diabolice », cu care nu trebuie intrat în dialog și vise « angelice », cu care dialogul e benefic. Pericolul confuziei e atît de mare încît ideologia ecleziastică creștină preferă să respingă în bloc fenomenele onirice, decît să lase

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

loc liber înșelăciunilor de tot soiul. Ioan Casian încă recunoaște că maeștrii spirituali ai primilor călugări cercetau cu mare atenție experiențele avute de ucenicii lor în somn. Dar pentru Evagrie Ponticul, visele vin, toate, de la dracii care răscolesc memoria omului prin patimi [25]. Ioan Scărarul pare să accepte, la rîndul lui, că unele vise vin de la îngeri și anume nu cele euforizante, născătoare de « slavă deșartă » ci cele care-ți vestesc « osîndă și judecată ». Pînă la urmă însă și acestea sînt suspecte, dacă merg pînă la a provoca deznădejdea [26]. Oricum, « cel ce crede visurilor este asemenea celui ce aleargă după umbra sa » [27]. Scopul este a te elibera de ele [28], sau « a nu te învoi să gîndești ziua la cele din timpul somnului, murdărindu-te, astfel, în starea de veghe cu cele din vise » [29]. Asemenea « măsuri de siguranță » contrariază, desigur, nevoia de liberă cunoaștere a omului modern, dar au categorice justificări în planul igienei lui sufletești. Starea de vis este, metaforic vorbind, o stare ambiguă, în care profuziunea formelor percepute se cuplează cu « aparența » și cu « iluzia ». Cele visate sînt — în limbaj vedantin — *mayavī-rupa* (« forme iluzorii »). Din *Brahma Sutra*, rezultă că visele sînt, în universul lăuntric, expresii ale aceleiași creativități care produce universul exterior. Ele sînt la fel de ireale și de reale ca lumea însăși. Deși simplă aparență (*mayamatram*), « spectacolul » visat implică o anumită indicație premonitivă (*sucakah*) [30]. Plutind vag între jonglerie și sens, între veghe și somnul fără vise [31], ba chiar între viață și moarte [32], el ne învață ceva despre natura însăși a cosmosului, despre jocul inconsistent și patetic al lumilor [33], în care realitatea și închipuirea, adevărul și înșelăciunea, sînt interșanjabile. Visul e real în aceeași măsură, în care trezia e vis [34]. Și, de altfel, nu are visul, pentru cel ce visează, toate atributele stării de veghe? Contemplate de la o anumită înălțime, lucrurile visate sfîrșesc prin a se amesteca cu lucrurile aievea, tinzînd asimptotic spre orizontul unui democratic neant. « La limită — scrie Gaston Bachelard — visele absolute ne aruncă în universul Nimicului » [35].

Pentru a te mișca, salubru, în mrejele acestui polimorf nimic, trebuie să ai criterii ferme și tărie interioară. Trebuie, cum am văzut, să distingi între visele « pedagogice » și cele care nu sînt decît mișcări reflexe ale inconștientului tulburat de fiziologie, apoi, înăuntrul viselor pedagogice, trebuie să poți deosebi pedagogia malefică, batjocoritoare, a unor energii animice inferioare, de aceea sublimă, a unor « trimiși » celești. Uneori, în chiar desfășurarea aceluiași vis, există părți dense, simbolice, și părți vide: a le separa, e a separa grîul de neghină [36]. Să adăugăm că visele aduc în discuție conjuncturi individuale specifice. Freud și Jung sînt, în această privință, în perfect acord cu textele vedantine și cu Heraclit: omul care visează se mișcă într-o lume al cărei limbaj e în întregime « imaginat » de Sinele său adînc: o lume inconfundabilă, fără legătură cu spațiul comunitar al stării de veghe. Cu alte cuvinte, în vis, fiecare călătorește spre « noaptea cosmică originară » cu o aparatură strict personală, « proiectată » sub unicul ecleraj al facultăților individuale. Și atunci, e, dintr-odată, foarte important *cine* visează. În Orientul antic și în poemele homerice se știa că una visează omul de rînd și alta visează regii [37]. Dar nu există numai o psihologie onirică individuală și o « sociologie » a visului: visele au și o istorie. Oamenii n-au visat, pare-se, întotdeauna, la fel. Modificări de « stil » pot apărea, de altfel, și în istoria *personală* a visătorului. Jung povestește, de pildă, cazul unui vraci african care declară că « de la intrarea englejilor în țară, oamenii tribului său nu mai visează . . . » [38] « Evoluția » onirică a umanității e susceptibilă, așadar, de accidente și restructurări caracteristice. E de presupus că Socrate nu avea de istorisit aceleași tip de vise ca cele relatate, de pacientul contemporan, psihanalistului său. În termenii lui Nietzsche, ar fi de bănuit că visele oamenilor au alunecat, încet-încet, de la apollinic la dionysiac, ceea ce explică, probabil, îndreptățirea (parțială) și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

succesul teoriilor lui Freud. Și pentru că vorbim de Nietzsche, să ne reamintim că, pentru el, gîndirea onirică e o formă filogenetic anterioară gîndirii de azi. Jung se referă cu simpatie la această teză, pe care o putea recolta, în fond, și de la predecesorii săi romantici. Cartea despre « simbolica visului » publicată de Gotthilf Heinrich Schubert în 1814 e construită — dealungul a 140 de pagini — pe ideea « involuției » universului interior al omului, de la o fază aurorală, cînd visul, poezia și profețiile erau « limba originară a popoarelor », izvorîtă dintr-o totală comuniune a naturii cu spiritul, către o fază babilonică, degradată, în care tocmai sufletul, adică prelungirea în noi a « vîrstei de aur », a devenit un atavism manipulat de instinctele cele mai brutale, un rudiment corupt, un ecou al fostei sale splendori. « Sursa însăși a vieții e otrăvită » — spune Schubert. « Poetul ascuns » în adîncul nostru a devenit un « ucigaș ascuns ». « Ceea ce trebuia să rămînă limbajul stării de veghe este, azi, pentru noi, limbajul obscur al visului: regiunea sentimentului, chiar și a celui mai profund și mai pur cîndva, e, de la o vreme (. . .) o regiune plină de pericole »[39]. A umbla astăzi printre vise e, așadar, a umbla într-un teritoriu *degenerescent*, minat de redutabile capcane. Cum să le eviți? Cum să-ți educi și să-ți consolidezi discernămîntul. Tradiția oneirocritică universală recomandă o sumedenie de procedee subsumabile, în genere, efortului ascetic: pentru a recepționa optimal mesajul visului, trupul și spiritul trebuiesc, în prealabil, curățite: sănătatea perfectă, îndepărtarea mîniei, a voluptății și a patimilor de tot felul, abstinența, orientarea adecvată a gîndurilor, toate acestea sînt antrenamentul strict necesar al oricărui cititor în vise. Important e și *locul* în care se doarme (vezi practica « incubației », adică a somnului într-un edificiu de cult), sau *momentul* ales pentru primirea visului (influențat mai ales de fazele lunii[40]). Uneori, se recurge la tehnici violente (automutilare) sau la complicate ritualuri magice, pentru a provoca și dirija visul în funcție de nevoile exprese ale celui care visează. Nu oricine are însă — chiar dacă se străduiește — *calificarea* cerută pentru *oneirokritiké*. O atare calificare trebuie să se adauge disciplinei ascetice, ca un *donum spiritus sancti*, ca o înzestrare suprafirească, providențială[41].

E de la sine înțeles că scientismul lui Jung nu se simte obligat, — confruntîndu-se cu problematica viselor — să recurgă la tehnici ca cele de mai sus pentru a-și desfășura investigația. El vine dinaintea materiei sale de studiu cu tabieturile cercetătorului empiric, pentru care o inteligență vie, o documentare temeinică, oarecare intuiție și un dram de noroc sînt unelte de lucru arhi-suficiente. Definiția visului ca *Naturprodukt* legitimează perfect o asemenea concepție. Și totuși, enorma experiență acumulată de arta oneirocritică nu pare să ne încurajeze a ne apropia de vise cu aceeași destinsă atenție cu care ne apropiem de arbori, cascade și păsări. E drept, seriozitatea fundamentală a lui Jung și comunicarea lui simpatetică cu obiectul de care se ocupă, îl fac să descopere tot ceea ce — în sfera visului — subminează atitudinea naturalistului obișnuit. Jung ia notă de « numinosul » viselor, de aura lor subtilă, dar refuză să adopte, în compania lor, maniere eliberate de sub contolul unui anumit pozitvism. În felul acesta, el se îndepărtează de romantismul german cu care, altfel, cum am văzut, avea atîtea afinități. O observație a lui Henrik Steffens din primii ani ai secolului al XIX-lea pare să-l privească: « E o nebunie să vrei să explici visele, partea pozitivă a somnului, plecînd *numai* (s.m.—A.P.) de la starea de veghe, după metoda exegezei psihologice . . . »[42]. Steffens e, de altfel, convins că înțelegem la fel de puțin starea de veghe, pe cît de puțin înțelegem starea de vis și că, în consecință, e iluzoriu să încercăm a o explica pe una prin cealaltă. Captiv înăuntrul unei problematici atît de « ne-ortodoxe » și capabil, prin natura sa, de un comportament mental mult mai puțin dogmatic decît al lui Freud, Jung e, în același timp, hărțuit de un demon al exactității transferat cu oarecare brutalitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din jumătatea diurnă în cea nocturnă a vieții. Cînd platonizant, cînd aristotelic, cînd foarte temerar, cînd foarte cuminte, el pendulează deconcertant între mentalitatea universitarului sever pentru care oneirocritica mai veche e o « prejudecată istorică »[43] și mentalitatea difuză a mistagogului, sedus de simboluri și mituri pînă la pierdere de sine. Revelator, în această privință, e echivocul metodologiei lui Jung. În 1934, așadar după o practică psihiatrică îndelungată, el se declară « convins că nu există nici o metodă de interpretare a viselor absolut verificată »[44]. Și — adaugă el — e bine că o asemenea metodă lipsește, căci ea ar deforma, samavolnic, sensul complex al viselor. Pînă la urmă, rezultatul exegezei va depinde, în mare măsură, « de intențiile, așteptările și exigențele exegetului »[45]. « Arta interpretării viselor nu se învață din cărți, metodele și regulile nu sînt bune decît pentru cei în stare a se dispensa de ele. De calificare reală nu dispune decît cel care are harul (sic !) cunoașterii și al înțelegerii vii, cel care, disponibil fiind, beneficiază, în mod gratuit, de acest dar »[46]. Că Jung are darul cu pricina e limpede. Reușitele lui nu sînt reușitele metodei sale, ci ale dotației sale excepționale. Stratagemele de laborator ale analistului nu duc nicăieri, sau duc la rezultate ridicole și dăunătoare, dacă nu sînt practicate cu dexteritatea unică — o rară combinație de fantezie hiper-activă și uriașă știință de carte — a lui Jung. Deschizător de drumuri pe care nu pot păși decît oameni de calibrul său, Jung stîrnește simultan admirație și teamă. Căci e o undă de iresponsabilitate în a desface cutia Pandorei, într-o lume în care — preveniți asupra veninului ei nu sînt decît cîțiva. Echivocul metodologic amintit îl face pe Jung ca, la un an după ce își declarase scepticismul asupra unei metode « verificate » de interpretare a viselor, să livreze colegilor săi britanici cîteva « tehnici » de lucru elementare, de natură să creeze iluzia deplinei transparențe logice a domeniului. Visul e tratat ca un text într-o limbă necunoscută și abordat cu soluții curente de detectivistică filologică[47]. La acestea, se adaugă cîteva artificii logice de tipul *amplificatio*, sau *reductio in primam figuram*[48]. Un demers pronunțat esoteric capătă, astfel, atributele unei înșelătoare accesibilități, punîndu-se la îndemîna unor eventuali nechemați, sau a unor entuziaști mediocri.

Amendabilă, din perspectiva tradiției oneirocritice anterioare, e și economia *discernămîntului* junghian. În generalizările sale, el profesează mai curînd un discernămînt *pe orizontală:* visele se împart, de pildă, în compensatorii (« ironice » ar fi spus Schubert), prospective, reductive și reactive[49], dar o ierarhizare pe verticală a lor e, de obicei, eludată. Jung pare a fi depășit « superstiția » separării viselor « chtoniene » de cele « cerești ». Tot ceea ce visăm se află, după părerea lui, în același strat al *calității* onirice: toate visele sînt « bune » și « binevenite », deosebirile dintre ele fiind numai de anvergură. Acest *Jenseits von Gut und Böse* al oneirologiei lui Jung sporește simțitor riscurile practicării ei. Într-adevăr, dacă orice vis e, în ultimă analiză, o tentativă de circumscriere și soluționare *benefică* a crizei sufletești individuale, atunci trebuie să ne abandonăm vieții onirice ca unui liman matern, atotsalvator și atotprotector. Lectura cărții de amintiri a lui Jung lasă uneori impresia unei abuzive mutări de accent: viața diurnă pare a nu fi, pentru autor, decît pretextul, imaginea secundă a unui onirism inflaționar. Cît de periculos poate deveni un asemenea *glissando*, o spune Jung însuși într-unul din cele mai dramatice capitole ale cărții: *Confruntarea cu Inconștientul*. Năpădit, la un moment dat, de un « neîncetat flux de fantasme », el face mărturisiri tulburătoare, indicînd o experiență de felul « coborîrii în Infern »: « . . , făceam tot ce îmi stătea în putere pentru a nu-mi pierde simțul orientării și pentru a găsi o cale. Stăteam neajutorat într-o lume străină, și totul mi se părea greu și de neînțeles. Trăiam permanent într-o supremă încordare și aveam adesea senzația că bolovani uriași se prăbușesc asupră-mi. O furtună urma după alta. Și dacă am rezistat, a fost o chestiune de forță

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

brutală. Alţii au ieşit, din astfel de confruntări, zdrobiţi: Nietzsche şi Hölderlin şi mulţi alţii »[50]. Calmul glacial al omului de ştiinţă, e, în asemenea împrejurări, inutilizabil. « Eram atît de răscolit, încît mă vedeam constrîns să-mi potolesc emoţiile prin exerciţii Yoga . . . » — recunoaşte Jung. Nu e de mirare că trăirile de acest gen apar multora drept o extravaganţă imprudentă. În *Psychologie und Religion* se povesteşte cum « un conoscut învăţat », pus la curent cu procedurile junghiene, a exclamat, nu fără îndreptăţire credem: « E foarte interesant, dar periculos » « Aşa e — comentează Jung. Admit că e periculos; la fel de periculos ca o nevroză. Dar cînd vrei să vindeci o nevroză, trebuie să rişti »[51]. Cine va avea însă suficientă autoritate spirituală, pentru a decide, de unul singur, pînă unde se poate risca şi cu ce preţ, atunci cînd « materia » în discuţie e sănătatea sufletească a omului?

Primejdiile demersului psiho-analitic nu vin însă numai pe linia cufundării raţiunii într-un tărîm străin. Ar fi de reflectat mai insistent şi asupra inconvenientului — la fel de riscant — de a scoate visul din mediul său, pentru a-l aduce în tărîmul conştiinţei diurne. În ceasul de-acum al istoriei speciei, situarea *firească* a visului e cea nocturnă, semi-, sau in-conştientă. A pune reflectorul necruţător al treizeci asupra cosmosului delicat al nopţii, e a leza rînduiala *naturală* a lucrurilor, a jigni — cum spunea Novalis — « pudoarea zeităţilor visului ». Odată adus la suprafaţă, visul tinde să deformeze comportamentul visătorului, să-l determine, mai mult decît ar fi făcut-o rămînînd în penumbrele din care a luat naştere. De aceea, tradiţia veche a Chinei atribuia viselor capacitatea de a modela viaţa diurnă, cu precizarea « că ele nu intervin în desfăşurarea evenimentelor decît în clipa în care sînt tratate ca reale; pînă atunci, eficacitatea lor e nulă. Cel care are un vis prezicător de moarte şi care, mai întîi, nu ţine cont de el, continuă să trăiască încă trei ani, dar moare *chiar în ziua* (subl. în text) în care află sensul visului şi îi conferă, astfel, realitate »[52]. În definitiv, e o prejudecată să credem că prin conştientizarea unor tensiuni latente, ele se rezolvă neapărat în chip fericit. Lumea viselor nu depozitează doar « tenebrele superioare » ale unor mesaje vindecătoare, ci şi « tenebrele inferioare » ale unor otrăvuri[53]. Şi nu ne putem reţine un frison de nelinişte, cînd citim epigraful aşezat de Freud la începutul celebrei sale *Traumdeutung: Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (Virgiliu, Eneida, VII, 312): « Dacă nu-nduplec pe zeii din cer, răscula-voi tot iadul ! »[54] Fără să-şi dea seama, Freud are, în acest vers, premoniţia preţului catastrofal pe care psihanaliza — chiar şi în dizidenţa ei junghiană — riscă să-l plătească, « dacă nu-nduplecă zeii ».

Descoperirile lui Jung fac serie, pare-se, cu descoperirile epocale ale fizicienilor moderni. « Inconştientul colectiv » e o realitate la fel de importantă a cunoaşterii contemporane, ca şi fisiunea nucleară. Adevăr şi efect al genialităţii găsim în amîndouă Dacă însă adevăruri ca acestea sînt făcute să ne salveze sau să ne ucidă, n-avem cum şti. E o alternativă dinaintea căreia raţiunea diurnă coboară pleoapa, ca şi cum ar prefera să viseze . . .

[1] C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, hrsg. von Aniela Jaffé, Walter-Verlag, 1982, p. 193
[2] H. H. Balmer, *Die Archetypentheorie von C. G. Jung. Eine Kritik*, Berlin, Springer, 1972, p 110
[3] Cf. Sigmund Freud, *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* în *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1927, p. 305: « Primul obiectiv al psihanalizei a constat în obţinerea unei explicaţii a nevrozelor (. . .) Psihanaliza n-a avut niciodată pretenţia să dea o teorie completă a vieţii psihice a omului în general . . . »
[4] Cf. *Der Gegensatz Freud und Jung* în C.G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Walter-Verlag, 1973, p. 59 (textul e din 1929)
[5] Cf. Sigm. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, p. 69
[6] Cf. *inter alia*, Sigm. Freud, *Le Moi et le Soi*, cap. I, în *Essais de psychanalyse*, pp. 177—183

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[7] C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, p. 254

[8] *Erinnerungen* ... p. 165. Cf., în același sens, *Psychologie und Religion*, Walter-Verlag, 1982, p. 73 (text din 1939). Se citează Talmudul, după care visul (ca *Naturprodukt*) e propria sa semnificație.

[9] C. G. Jung, *Analytische Psychologie und Erziehung*, 1926, în *Ges. Werke*, XVII, 1972, p. 121.

[10] Cf. *L'homme à la découverte* ... p. 53

[11] Cf. E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* (Grecii și iraționalul), Bucureșt., Meridiane, 1983, p. 128

[12] Cf. Orfeu, *Imnuri*, București, Univers, 1972, p. 89 (Imnul LXXXVI). Pentru întreaga problemă cf. Antonius Hendrik Maria Kessels, *Studies on the dream in Greek Literature*, Utrecht, 1973.

[13] *L'homme à la découverte* .. pp. 49—50.

[14] Cf. *Ibidem*, p. 221 și urm.

[15] C. G. Jung, *Briefe*, hrsg. von Aniela Jaffé in zusammenarbeit mit Gerhard Adler, Walter-Verlag, vol. I, p. 332

[16] Cf. J. S. Lincoln, *The Dream in Primitive Cultures*, London, 1935. Lévy-Bruhl e citat după Dodds *op. cit.* n. 23, p. 148.

[17] Cf. G. Björck. *Ónar idein: De la perception du rêve chez les anciens*, în « Eranos Jhb. », 44 (1946), p. 307, apud Dodds, *loc. cit.*

[18] Cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 130

[19] *Ibidem*, n. 24, p. 148. Cf. și Aristotel, *Insomn.* 462 a 11.

[20] *Ibidem*, p. 131.

[21] Cf. Joachim Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, 1935, p. 74 și urm., apud Dodds, *op. cit*, n. 49, pp. 150—151.

[22] Cf. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke* (De occulta philosophia), I, 6, Wiesbaden, Fourier, 1982, p. 24.

[23] Cornelius Aprippa, *op. cit*,. III, 51, p. 514

[24] C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, p. 27 și urm.

[25] Cf. Evagrie Ponticul, *Despre vise*, în « Filocalia » I, Sibiu, 1947, p. 51

[26] Ioan Scărarul, *Scara*, III, 42—43 și 45, în « Filocalia ». IX, București, 1980, p. 76.

[27] *Ibidem*, III, 38, *loc. cit.*

[28] *Ibidem*, XIV, 30, *loc. cit.* p. 219.

[29] *Ibidem*, XV, 53, *loc. cit.* p. 235. Menționăm ca fiind la antipodul idiosincrasiei creștine față de vis, ampla oneirocritică musulmană. Cf. Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg, 1979, p. 123—124, cu cîteva indicații bibliografice.

[30] *The Brahma Sutra*, III, 2, 3—4, (tr. by S. Radhakrishnan, London, 1960, pp 442—446)

[31] Cf. *Mandukya Upanishad*, IV (tr. by Swami Nikhilananda în « The Upanishads » vol. II, New York, 1952, p. 227) În legătură cu concepția vedantină a stării de vis, cf. René Guénon, *L'homme et son devenir selon le Vedânta*, cap. XIII Paris, 1976 și Idem, *Les états multiples de l'être*, cap. VI, Paris 1932.

[32] Cf. *Brihadaranyaka Upanishad* IV, 3, 9—10 (tr. by. S. Nikhilananda, *op. cit.* vol III, pp. 266—268)

[33] Cf. lecția dată, prin vis, de Vishnu ascetului Narada, în Heinrich Zimmer, *Indische Mythen und Symbolen*, Diederichs, 1972, pp. 36—42 (tr. rom. sub titlul « Introducere în civilizația și arta indiană » București, Meridiane, 1983)

[34] Cf. Dschuang Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, II, 9, trad. de Richard Wilhelm Jena, 1923, p. 20: « Numai la trezire realizezi că ai visat. Tot astfel, există o mare trezire, cînd realizăm marele vis pe care l-am trăit ». Cf. și celebra parabolă a lui Dschuang Dsi care se visează fluture, *Ibidem* II. 12, *loc. cit.* p. 21.

[35] Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1971, P. 125

[36] Cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.* III, 51, p. 515

[37] Cf. Dodds, *op. cit.* p. 132.

[38] C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 25—26.

[39] G. H. Schubert, *La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 112.

[40] Cf. Cornelius Agrippa, *op. cit.* I. 59 p. 141 și Dodds. *op. cit.* pp 133—134.

[41] Cf. Benedictus Pererius, *De Magia*, apud C. G. Jung, *Psychologie und Religion* pp. 30—31.

[42] Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Univers, 1970 p. 121 și urm.

[43] Cf. *L'homme à la découverte* ..., pp. 57—58.

[44] *Ibidem*, p. 58. Cf. și Cornelius Agrippa, *op. cit.* p. 140: « ... nu poate exista o metodă generală de tălmăcire a viselor ».

[45] *Ibidem*, p. 59

[46] *Ibidem*, p. 63

[47] Cf. C. G. Jung, *Über Grundlagen der analytischen Psychologie. Die Tavistock Lectures 1935*, Hamburg, Fischer Verlag, 1975, p. 90 .

[48] *Ibidem*., pp. 91—92.

[49] Cf. *L'homme à la découverte* ... pp. 244—245 și p. 249.

[50] *Erinnerungen* ..., p. 180.

[51] Cf. *Psychologie und Religion*, p. 33.

[52] Cf. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 352

[53] Pentru distincția tradițională dintre cele două feluri de « tenebre », Cf. René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, Paris, 1975, cap XXXI: *Les deux nuits* (pp. 239—250)

[54] *Apud*, Vergilius Maro, *Aeneis*, tr. de George Coșbuc, București, 1896, p. 136.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

C. G. JUNG

Ca un destoinic grădinar

Amintiri, vise, reflecţii

Viaţa mea este o poveste a autorealizării inconştientului. Totul în inconştient caută manifestare exterioară şi personalitatea doreşte şi ea să evolueze de la condiţia sa inconştientă şi să se resimtă pe sine ca întreg. Nu pot utiliza limbajul ştiinţei pentru a trasa acest proces de creştere în mine însumi, căci nu mă pot resimţi ca pe o problemă ştiinţifică.

Ceea ce sîntem pentru privirea interioară şi ceea ce omul apare ca fiind *sub specie aeternitatis* nu se poate exprima decît prin mijlocirea mitului. Mitul e mai individual şi exprimă viaţa de o manieră mai precisă decît o face ştiinţa. Ştiinţa lucrează cu concepte globale, care sînt mult prea generale pentru a da socoteală în mod mulţumitor de varietatea subiectivă a unei vieţi individuale.

Aşa se face că am întreprins acum, în al optzeci şi treilea an al meu, să-mi spun mitul personal. Nu pot decît face afirmaţii directe, « povesti poveşti ». Problema nu este dacă aceste poveşti sînt « adevărate ». Singura întrebare este dacă ceea ce spun este fabula *mea*, adevărul *meu*.

O autobiografie e atît de dificil de scris pentru că nu posedăm criterii, un fundament obiectiv, pentru a ne judeca pe noi înşine. Nu există în fond o bază solidă de comparaţie. Ştiu că în multe privinţe nu sînt ca ceilalţi, dar nu ştiu cum sînt cu adevărat. Omul nu se poate compara pe sine cu nici o altă creatură; el nu este o mai-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

muţă, o vacă, un copac. Sînt un om. Dar ce înseamnă să fii asta? Ca oricare altă ființă sînt un ciob din divinitatea infinită, dar nu mă pot contrasta cu nici un animal, plantă sau piatră. Doar o ființă mitică poate avea o cuprindere mai mare decît a omului. Cum poate atunci omul să-şi formeze opinii definite cu privire la sine însuşi?

Sîntem un proces psihic pe care nu îl controlăm, sau pe care îl dirijăm doar în parte. Prin urmare nu putem formula nici o judecată finală cu privire la noi înşine sau la viaţa noastră. Dacă am putea s-o facem, am şti tot — dar asta nu e, în cel mai bun caz, decît o prezumpţie. În profunzime nu ştim niciodată cum s-au întîmplat toate cele cîte ni s-au întîmplat. Povestea unei vieţi începe undeva, într-un punct oarecare pe care întîmplător ni-l amintim ; chiar şi atunci ea e deja de o foarte mare complexitate. Nu ştim ce întorsătură va lua viaţa noastră. Astfel încît ea este o poveste fără început, al cărei sfîrşit nu poate fi decît foarte vag indicat.

Viaţa omului e un experiment îndoielnic. E un fenomen copleşitor numai în termeni numerici. La nivel individual e atît de incertă, atît de insuficientă, încît e literalmente un miracol că ceva poate măcar să existe şi să se dezvolte. Am fost impresionat de acest fapt acum multă vreme, ca tînăr student în medicină, şi îmi părea miraculos faptul că nu am fost prematur anihilat.

Viaţa mi-a apărut întotdeauna ca o plantă care trăieşte prin rizomul său. Adevărata sa viaţă e invizibilă, ascunsă în rizom. Partea care apare deasupra solului nu durează decît o vară. Apoi se ofileşte — o apariţie efemeră. Cînd ne gîndim la creşterea şi decăderea nesfîrşită a civilizaţiilor, nu putem evita impresia de absolută nulitate. Totuşi n-am pierdut niciodată sentimentul a ceva ce trăieşte şi dăinuie sub fluxul etern. Ceea ce vedem e înflorirea, care trece. Rizomul rămîne.

Pînă la urmă unicele evenimente din viaţa mea care merită povestite sînt cele prin care lumea nepieritoare a pătruns în aceasta, tranzitorie. Iată ce de vorbesc în primul rînd despre experienţe interioare, printre care includ visele şi viziunile mele. Acestea formează *prima materia* a activităţii mele ştiinţifice. Ele au constituit magma incandescentă din care piatra care trebuia extrasă s-a cristalizat.

Toate celelalte amintiri despre călătorii, oameni şi ambianţa vieţii mele au pălit în faţa acestor evenimente interioare. Mulţi oameni au luat parte la istoria epocii noastre şi au scris despre ea ; dacă cititorul doreşte o relatare cu privire la asemenea lucruri, să li se adreseze lor, sau cuiva care îi poate povesti despre ele. Amintirea evenimentelor exterioare ale vieţii mele s-a şters în mare măsură sau a dispărut cu totul. Dar întîlnirile mele cu « cealaltă » realitate, confruntările mele cu inconştientul sînt indelebil gravate în memoria mea. În acest domeniu a existat întotdeauna o extraordinată abundenţă şi toate celelalte fapte şi-au pierdut, prin comparaţie, importanţa.

La fel, alţi oameni s-au fixat inalienabil în amintirile mele doar dacă numele lor au fost înscrise pe sulurile destinului meu dintru început, astfel încît a-i întîlni a însemnat în acelaşi timp un fel de rememorare.

Experienţele interioare şi-au pus pecetea şi asupra evenimentelor exterioare care mi-au apărut în cale şi care au dobîndit importanţă, în tinereţe sau mai tîrziu. Am avut de timpuriu intuiţia faptului că atunci cînd nici un răspuns nu vine din interior la problemele şi complexităţile vieţii, ele înseamnă în ultimă instanţă foarte puţin. Circumstanţele exterioare nu constituie un substitut pentru experienţa interioară. De aceea viaţa mea a fost deosebit de săracă în evenimente exterioare. Nu pot spune prea multe despre ele, căci a o face mi s-ar părea vid şi lipsit de substanţă. Nu mă pot înţelege decît în lumina evenimentelor interioare. Acestea sînt cele care constituie singularitatea vieţii mele şi de acestea se ocupă autobiografia mea.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Confruntări cu inconştientul

(. . .) Cam în această perioadă (1912 — n.n.) am avut un moment de extraordinară clarviziune, în care am privit înapoi, la drumul pe care îl parcursesem. « Acum deţii o cheie la mitologie şi eşti liber să descui toate porţile psihicului inconştient. » Dar apoi ceva şopti în mine : « De ce să descui toate porţile ? » Şi îndată apăru întrebarea : ce am realizat în fond ? Am explicat miturile popoarelor din trecut ; am scris o carte despre erou, mitul în care omul a trăit dintotdeauna. Dar în ce mit trăieşte omul astăzi ? În mitul creştin, ar putea fi răspunsul. « Dar tu trăieşti în el ? » m-am întrebat. Ca să fiu cinstit, răspunsul este nu. În ce mă priveşte nu trăiesc în acest mit. « Atunci nu mai avem nici un mit ? » « Nu, evident, nu mai avem nici un mit ». « Dar atunci care e mitul tău — mitul în care trăieşti ? » În acest punct dialogul cu mine însumi devenea inconfortabil şi mă opream. Ajunsesem într-un impas.

Atunci, în jurul Crăciunului 1912, am avut un vis. În vis mă aflam într-o minunată loggia italiană cu pilaştri, o podea de marmură şi balustradă de marmură. Şedeam pe un fotoliu de aur din Renaştere ; în faţa mea se afla o masă de o rară frumuseţe. Era din piatră verde, ca smaraldul. Şedeam acolo, privind în zare, căci loggia era plasată la înălţime, pe turnul unui castel. Copiii mei şedeau şi ei la masă.

Deodată a descins o pasăre albă, un mic pescăruş sau un porumbel. S-a aşezat cu graţie pe masă şi le-am făcut semn copiilor să stea liniştiţi ca să nu sperie frumoasa pasăre albă. În aceeaşi clipă pasărea s-a transformat într-o fetiţă, cam de opt ani, cu păr blond auriu. Ea a luat-o la fugă împreună cu copiii jucîndu-se printre colonadele castelului.

Am rămas pe gînduri, reflectînd la toate cele întîmplate. Mica fetiţă se întoarse şi îşi puse cu tandreţe braţele în jurul gîtului meu. Apoi dispăru brusc ; porumbelul reapăru şi vorbi rar, cu voce umană : « Numai în primele ore ale nopţii mă pot transforma într-o fiinţă umană, în timp ce porumbelul mascul e ocupat cu cei doisprezece morţi. » Apoi zbură spre cerul albastru, iar eu m-am trezit.

Eram extrem de tulburat. Ce putea avea de a face un porumbel mascul cu doisprezece oameni morţi ? În legătură cu masa de smarald m-am gîndit la Tabula Smaragdina, masa de smarald din legenda alchimică a lui Hermes Trismegistos. Se spunea că ar fi lăsat în urma lui o masă pe care erau gravate în greceşte principalele teze ale înţelepciunii alchimice.

M-am gîndit de asemenea la cei doisprezece apostoli, cele douăsprezece luni ale anului, semnele zodiacului, etc. Dar nu puteam găsi o soluţie enigmei. Pînă la urmă am fost nevoit să renunţ. Tot ce ştiam cu oarecare siguranţă era că visul indica o activitare neobişnuită a inconştientului. Dar nu cunoşteam nici o tehnică prin care să pot sonda străfundul proceselor mele interioare, aşa încît nu mai rămînea nimic altceva de făcut decît să aştept, să-mi continui viaţa şi să urmăresc cu atenţie propriile mele fantezii.

Una din ele revenea mereu : ceva mort era prezent, dar era în acelaşi timp încă viu. De pildă, se plasau cadavre în cuptoare de cremaţie, dar apoi se descoperea că sînt încă vii. Aceste fantezii încetară la un moment dat, culminînd cu un vis :

Mă aflam într-o regiune asemănătoare cu Alyscamps, lîngă Arles. Există acolo un cîmp de sarcofage care datează din epoca Merovingiană. În vis veneam dinspre oraş şi am văzut în faţa ochilor un cîmp similar, cu un lung şir de morminte. Erau piedestale cu lespezi de piatră, pe care se aflau culcaţi morţii. Îmi aminteau de vechile cripte funerare medievale, în care zac întinşi cavaleri în armură. Astfel zăceau morţii în visul meu, în vestmintele lor străvechi, cu mîinile împreunate, cu deosebirea că ei nu erau cioplţi în piatră, ci în mod ciudat mumificaţi. M-am

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aprinzînd focul în vatră

atunci : « De vreme ce nu ştiu absolut nimic, voi face pur şi simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conştient impulsurilor inconştientului. (. . .)

Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simţeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca şi cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decît fusese. Era ca şi cum sentimentul de opresiune nu mai izvora doar dintr-o situaţie psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleşitoare : am văzut un potop monstruos, acoperind pămînturile joase din nord, între Marea Nordului şi Alpi. Cînd potopul se apropia de Elveţia, am văzut că munţii încep să se înalţe tot mai tare, pentru a ne proteja ţara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimîntătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizaţiei plutind pe ele şi corpurile înecate a nenumăraţi oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit şi îngreţoşat, ruşinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni ; apoi viziunea reveni, în aceleaşi condiţii, chiar mai vie decît înainte şi sîngele era mai evident. O voce interioară vorbi : « Uită-te bine. E întru totul real şi aşa va fi. Nu te poţi îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluţia politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam rîuri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara şi la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori : în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aprinzînd focul în vatră

atunci: « De vreme ce nu știu absolut nimic, voi face pur și simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conștient impulsurilor inconștientului. (. . .)

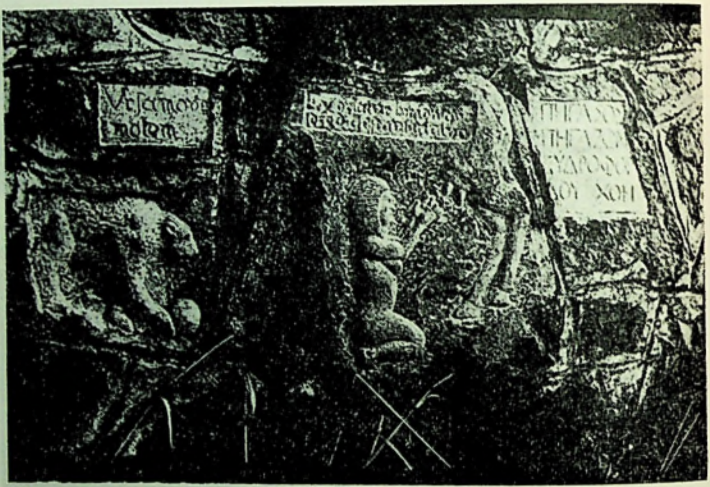
Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simțeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca și cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decît fusese. Era ca și cum sentimentul de opresiune nu mai izvora doar dintr-o situație psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleșitoare: am văzut un potop monstruos, acoperind pămînturile joase din nord, între Marea Nordului și Alpi. Cînd potopul se apropia de Elveția, am văzut că munții încep să se înalțe tot mai tare, pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimîntătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizației plutind pe ele și corpurile înecate a nenumărați oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit și îngrețoșat, rușinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni; apoi viziunea reveni, în aceleași condiții, chiar mai vie decît înainte și sîngele era mai evident. O voce interioară vorbi: « Uită-te bine. E întru totul real și așa va fi. Nu te poți îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluția politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam rîuri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara și la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori: în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Reliefuri sculpturale cu imagini simbolice și inscripții grecești

și făcea pămîntul să se transforme în gheață. Vedeam, de exemplu, întreaga Lorraine și canalurile ei înghețate și toată regiunea complet părăsită de oameni. Tot ce era verde fusese ucis de ger. Acest vis a apărut în aprilie, mai și, pentru ultima oară, în iunie 1914.

În al treilea vis frigul înspăimîntător pogora din nou din cosmos. Acest vis avea însă un sfîrșit neașteptat. Apărea un copac înfrunzit, dar fără fructe (copacul meu al vieții, m-am gîndit), ale cărui frunze fuseseră transformate de ger în ciorchini dulci plini de sevă tămăduitoare. Am cules ciorchinii și i-am împărțit unei mulțimi care aștepta. (. . .)

La 1 august izbucni războiul. Acum sarcina mea devenea clară: trebuia să înțeleg ce se întîmplase și în ce măsură propria mea experiență coincidea cu cea a umanității în genere. În consecință prima mea obligație era să sondez adîncimile propriei mele *psyche*. Am făcut un început, notîndu-mi toate fanteziile care apăreau în cursul jocului de construcție. Această activitate devenise mai importantă decît oricare alta.

Un flux nesfîrșit de fantezii fusese declanșat și mă străduiam din răsputeri să nu-mi pierd capul și să găsesc o cale de a înțelege aceste lucruri ciudate. Mă aflam neajutorat în fața unei lumi străine ; totul în ea părea dificil și incomprehensibil. Trăiam într-o permanentă stare de tensiune ; adesea mă simțeam ca și cum blocuri gigantice de piatră s-ar fi prăvălit asupra mea. O furtună urma alteia. A le rezista era o problemă de forță brută. Alții fuseseră zguduiți de ele — Nietzsche și Hölderlin și mulți alții. Dar era în mine o forță demonică și de la început n-am avut nici

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Lucrînd la amenajări gospodărești

oprit în fața primului mormînt și am privit la mort, care era o persoană cam de prin 1830. Mă uitam cu interes la hainele lui, cînd deodată se mișcă și reveni la viață. M-a cuprins un sentiment extrem de neplăcut, dar am continuat să merg și am ajuns la alt corp. Data din secolul al XVIII-lea. Aici se petrecu exact același lucru: în timp ce îl priveam, corpul reveni la viață și își mișcă mîinile. Am continuat să merg astfel de-a lungul șirului, pînă am ajuns la secolul al XII-lea — la un cruciat în zale care zăcea acolo cu mîinile încrucișate. Chipul său părea cioplit în lemn. M-am uitat mult timp la el, gîndindu-mă că e într-adevăr mort. Dar deodată am observat că un deget al mîinii sale stîngi începe să se miște ușor.

Desigur, adoptasem inițial punctul de vedere al lui Freud, conform căruia vestigii ale unor străvechi experiențe există în inconștient. Dar vise ca acesta și propriile mele experiențe cu privire la inconștient m-au învățat că asemenea conținuturi nu sînt forme moarte, desuete, ci aparțin ființei noastre vii. Munca mea a confirmat această presupoziție și în decursul anilor s-a constituit, pornind de aici, teoria arhetipurilor.

Visele nu mă puteau însă ajuta să depășesc sentimentul de dezorientare. Dimpotrivă, trăiam ca sub o permanentă presiune. În unele momente, ea devenea atît de puternică, încît începusem să mă tem că aș putea avea o dereglare psihică. De aceea am recapitulat de două ori toate detaliile vieții mele, acordînd o atenție specială amintirilor din copilărie; mă gîndeam că există poate ceva ce nu-mi este cunoscut în trecutul meu, și că aici ar putea fi cauza tulburării. Dar această recapitulare n-a dus la nimic, decît la o nouă recunoaștere a ignoranței mele. Mi-am spus

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aprinzînd focul în vatră

atunci: « De vreme ce nu știu absolut nimic, voi face pur și simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conștient impulsurilor inconștientului. (. . .)

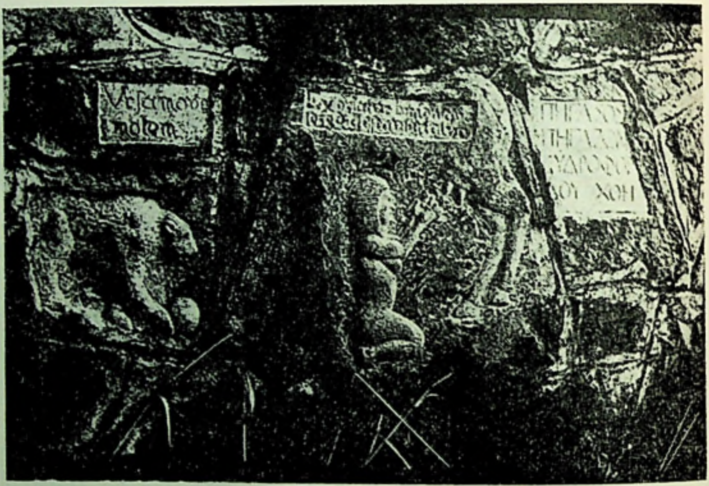
Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simțeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca și cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decît fusese. Era ca și cum sentimentul de opresiune nu mai izvora doar dintr-o situație psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleșitoare: am văzut un potop monstruos, acoperind pămînturile joase din nord, între Marea Nordului și Alpi. Cînd potopul se apropia de Elveția, am văzut că munții încep să se înalțe tot mai tare, pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimîntătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizației plutind pe ele și corpurile înecate a nenumărați oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit și îngrețoșat, rușinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni; apoi viziunea reveni, în aceleași condiții, chiar mai vie decît înainte și sîngele era mai evident. O voce interioară vorbi: « Uită-te bine. E întru totul real și așa va fi. Nu te poți îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluția politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam rîuri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara și la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori: în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Reliefuri sculpturale cu imagini simbolice și inscripții grecești

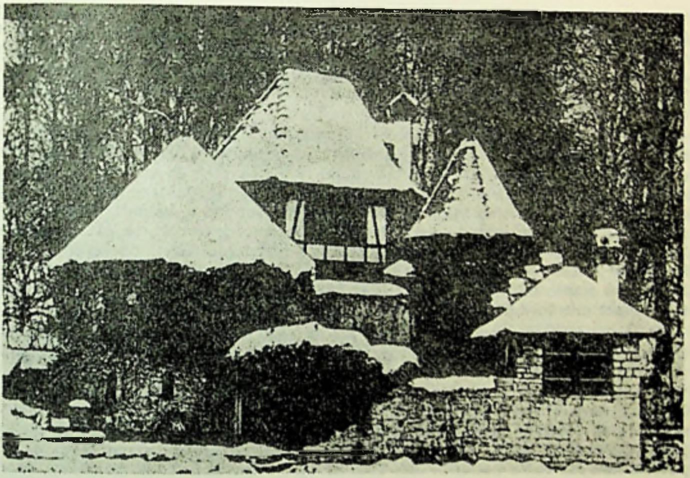
și făcea pămîntul să se transforme în gheață. Vedeam, de exemplu, întreaga Lorraine și canalurile ei înghețate și toată regiunea complet părăsită de oameni. Tot ce era verde fusese ucis de ger. Acest vis a apărut în aprilie, mai și, pentru ultima oară, în iunie 1914.

În al treilea vis frigul înspăimîntător pogora din nou din cosmos. Acest vis avea însă un sfîrșit neașteptat. Apărea un copac înfrunzit, dar fără fructe (copacul meu al vieții, m-am gîndit), ale cărui frunze fuseseră transformate de ger în ciorchini dulci plini de sevă tămăduitoare. Am cules ciorchinii și i-am împărțit unei mulțimi care aștepta. (. . .)

La 1 august izbucni războiul. Acum sarcina mea devenea clară: trebuia să înțeleg ce se întîmplase și în ce măsură propria mea experiență coincidea cu cea a umanității în genere. În consecință prima mea obligație era să sondez adîncimile propriei mele *psyche*. Am făcut un început, notîndu-mi toate fanteziile care apăreau în cursul jocului de construcție. Această activitate devenise mai importantă decît oricare alta.

Un flux nesfîrșit de fantezii fusese declanșat și mă străduiam din răsputeri să nu-mi pierd capul și să găsesc o cale de a înțelege aceste lucruri ciudate. Mă aflam neajutorat în fața unei lumi străine; totul în ea părea dificil și incomprehensibil. Trăiam într-o permanentă stare de tensiune; adesea mă simțeam ca și cum blocuri gigantice de piatră s-ar fi prăvălit asupra mea. O furtună urma alteia. A le rezista era o problemă de forță brută. Alții fuseseră zguduiți de ele—Nietzsche și Hölderlin și mulți alții. Dar era în mine o forță demonică și de la început n-am avut nici

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Casă construită după planurile lui Jung

o îndoială că trebuie să găsesc sensul a ceea ce resimţeam în aceste fantezii. În timp ce rezistam acestor asalturi ale inconştientului aveam convingerea nestrămutată că ascult de o voinţă superioară şi acest sentiment a continuat să mă urmărească pînă cînd am devenit capabil să le fac faţă.

Eram adesea atît de agitat, încît trebuia să fac unele exerciţii yoga pentru a-mi controla emoţiile. Dar, întrucît ţelul meu era să aflu ce se petrece în mine, făceam aceste exerciţii doar atît cît era necesar pentru a mă calma îndeajuns, încît să fiu capabil să-mi reiau lucrul cu inconştientul. De îndată ce aveam sentimentul că sînt din nou eu însumi, abandonam acest contol asupra emoţiilor şi permiteam imaginilor şi vocilor interioare să vorbească din nou. Indianul, pe de altă parte, practică yoga pentru a anula complet multitudinea de imagini şi conţinuturi psihice.

În măsura în care izbuteam să traduc emoţiile în imagini — adică să găsesc imaginile ascunse în emoţii — mă calmam interior şi căpătam un sentiment de securitate. Dacă aş fi lăsat aceste imagini ascunse în emoţii aş fi putut să fiu pulverizat de ele ; dar în acest caz aş fi căzut, inexorabil, pradă nevrozei şi aş fi fost pînă la urmă oricum distrus de ele. Ca urmare a experimentului meu am înţeles cît de util poate fi, din punct de vedere terapeutic, să găseşti imaginile particulare care se află în spatele emoţiilor.

Îmi notam fanteziile cît de exact puteam şi făceam un serios efort să analizez condiţiile psihice care le provocaseră. Dar eram capabil să fac asta doar într-un limbaj stîngaci. Întîi formulam lucrurile aşa cum le observam, de obicei într-un « limbaj pompos », căci el corespunde stilului arhetipurilor. Arhetipurile vorbesc

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

limbajul retoricii înalte, al bombasticii chiar. E un stil pe care îl găsesc jenant (. . .). Dar de vreme ce nu ştiam ce se întîmplă, n-aveam de ales, nu puteam decît nota totul în stilul ales de inconştientul însuşi. Uneori era ca şi cum l-aş fi auzit cu urechile mele, alteori îl simţeam în gură, ca şi cum limba ar fi formulat cuvintele ; din cînd în cînd mă surprindeam şoptind. Dincolo de pragul conştiinţei totul mustea de viaţă.

De la început m-am gîndit la confruntarea mea deliberată cu inconştientul ca la un experiment ştiinţific pe care eu însumi îl realizam şi în ale cărui rezultate eram vital interesat. Astăzi aş putea spune la fel de bine că era un experiment realizat asupra *mea*. Una dintre cele mai mari dificultăţi de care mă izbeam era cea a manipulării sentimentelor mele negative. Mă supuneam voluntar unor emoţii pe care nu le puteam aproba cu adevărat şi notam fantezii care mi se păreau adesea lipsite de sens şi faţă de care aveam puternice rezistenţe. Căci, cîtă vreme nu le înţelegem sensul, astfel de fantezii sînt un amestec diabolic de sublim şi ridicol. M-a costat foarte mult să le suport, dar fusesem provocat de soartă. Numai printr-un efort extraordinar am fost pînă la urmă în stare să scap din labirint.

Pentru a pătrunde sensul fanteziilor care se iveau în mine « în subterană », ştiam că trebuie să mă las, ca să spunem aşa, absorbit în ele. Nu simţeam doar o violentă rezistenţă, ci o frică precisă. Mă temeam să nu-mi pierd controlul şi să devin victima fanteziilor — şi ca psihiatru ştiam cît se poate de bine ce înseamnă asta. După îndelungi ezitări mi-am dat însă seama că nu exista ieşire. Trebuia să risc, trebuia să încerc să dobîndesc putere asupra lor ; ştiam că dacă nu fac asta, risc ca ele să pună stăpînire pe mine. Un motiv hotărîtor în decizia mea era convingerea că nu puteam aştepta de la pacienţii mei ceea ce eu nu îndrăzneam să fac. Scuza că ei aveau un ajutor alături nu era suficientă, căci eram perfect conştient de faptul că ajutorul — adică eu — nu le putea fi de folos dacă nu cunoştea materialul furnizat de fantezia lor din propria sa experienţă directă şi că ceea ce el poseda la acea dată nu erau decît cîteva prejudecăţi teoretice de valoare îndoielnică. Gîndul acesta — că mă supun unei experienţe primejdioase nu doar de dragul meu, ci şi de dragul pacienţilor — m-a ajutat în cîteva faze critice.

Într-una din zilele dinaintea Crăciunului 1913 — pe 12 decembrie — m-am hotărît la un pas decisiv. Mă aflam din nou la masa mea, reflectînd asupra temerilor mele. Apoi m-am lăsat să cad. Era ca şi cum pămîntul mi-ar fi fugit literalmente de sub picioare şi aş fi plonjat în adîncimi întunecate. Nu puteam scăpa de un sentiment de panică. Dar apoi, brusc, la nu prea mare adîncime, am aterizat într-o masă moale, lipicioasă. Am simţit o mare uşurare, deşi se părea că mă aflu într-un deplin întuneric. După un timp ochii mi s-au obişnuit cu întunericul, care era mai degrabă un amurg tîrziu. În faţa mea se deschidea intrarea către o peşteră întunecată, în dreptul căreia se afla un pitic cu pielea tăbăcită, ca şi cum ar fi fost mumificat. M-am strecurat pe lîngă el în intrarea strîmtă şi m-am pomenit pînă la genunchi într-o apă rece ca gheaţa, pe care am străbătut-o mergînd spre celălalt capăt al peşterei, unde, pe o stîncă înaltă, am văzut un cristal roşu strălucitor. Am apucat piatra, am ridicat-o şi am descoperit dedesubt o gaură. La început nu puteam distinge nimic, dar apoi am văzut o apă curgătoare. În ea plutea un cadavru, un tînăr cu părul blond şi o rană la cap. Era urmat de un gigantic scarabeu negru şi apoi de soarele roşu, răsărind din adîncimile apei. Orbit de lumină vroiam să reaşez piatra la locul ei, dar în acel moment un lichid începu să se scurgă. Era sînge. Un şuvoi gros izbucni şi m-am simţit cuprins de greaţă. Mi s-a părut că sîngele continuă să ţîşnească un timp insuportabil de lung. Pînă la urmă a încetat şi viziunea a luat sfîrşit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eram buimăcit de această viziune. Mi-am dat seama, firește, că era un mit solar și eroic, o dramă a morții și reînnoirii, renașterea simbolizată de scarabeul egiptean. La sfîrșit ar fi trebuit să urmeze zorii unei noi zile, dar în loc de asta a apărut acel insuportabil șuvoi de sînge — un fenomen cu totul anormal, așa mi se părea. Apoi mi-am amintit de viziunea sîngeroasă pe care o avusesem în toamna aceluiași an și am renunțat la orice încercare de înțelegere.

Șase zile mai tîrziu (18 decembrie 1913) am avut visul următor. Eram cu un om necunoscut, cu pielea închisă la culoare, un sălbatic, într-un peisaj singuratic, stîncos, de munte. Era înaintea zorilor ; la răsărit cerul începea să se lumineze și stelele păleau. Apoi am auzit cornul lui Siegfried răsunînd peste munți și am știut că trebuie să-l omorîm. Eram înarmați cu puști și îl pîndeam pe o cărare strîmtă deasupra stîncilor.

Siegfried apăru atunci pe creasta muntelui, o dată cu primele raze ale soarelui. Pe un car făcut din oase de morți, el conducea cu o viteză năprasnică în jos, pe povîrnișurile abrupte. Cînd dădu un colț am tras în el și el a căzut, lovit de moarte.

Plin de dezgust și remușcare pentru că am distrus ceva atît de măreț și de frumos, am vrut să o iau la fugă, temîndu-mă că crima ar putea fi descoperită. Dar începu o ploaie înfiorătoare și mi-am dat seama că ea va șterge toate urmele. Scăpasem de primejdia descoperirii ; viața putea continua, rămînea însă un insuportabil sentiment de culpă.

Cînd m-am trezit din vis, l-am întors pe toate părțile, dar am fost incapabil să-l înțeleg. Am încercat atunci să adorm din nou, dar o voce în mine spuse: « *Trebuie* să înțelegi visul, și trebuie să-l înțelegi imediat ! » Sentimentul interior de urgență crescu, pînă cînd sosi teribilul moment cînd o voce spuse: « Dacă nu înțelegi visul, trebuie să te împuști ! » În sertarul noptierei mele se afla un revolver încărcat și m-am simțit înfricoșat. Atunci am început să mă gîndesc din nou la vis și deodată sensul lui mi-a devenit perfect clar. « Bine, dar e vorba tocmai de ceea ce se întîmplă acum în lume. » Siegfried, mă gîndeam, reprezintă tot ce Germania dorește să realizeze, să-și impună eroic voința, să impună modul său de a vedea. « Acolo unde este vrerea, există și calea ! » Am vrut să fac același lucru. Dar asta nu mai era posibil. Visul arăta că atitudinea întrupată de Siegfried, eroul, nu mai era cea adecvată pentru mine. De aceea el trebuia ucis.

După săvîrșirea faptei am simțit o copleșitoare compasiune, ca și cum eu însumi aș fi fost împușcat: un semn al secretei mele identități cu Siegfried și în același timp tristețea pe care o resimți cînd ești obligat să-ți sacrifici idealul și atitudinile conștiente. Această identitate și idealismul meu eroic trebuiau sacrificate, căci există lucruri mai înalte decît voința ego-ului și acestora trebuie să li te supui.

Aceste gînduri erau suficiente pentru moment și am adormit din nou.

Micul sălbatic cu pielea închisă care mă însoțise și avusese de fapt inițiativa uciderii, era întruparea umbrei primitive. Ploaia arăta că tensiunea dintre conștiință și inconștient era pe cale să se rezolve. Deși în acel moment nu eram capabil să înțeleg sensul visului dincolo de aceste cîteva intuiții, se declanșară în mine noi forțe, care m-au ajutat să duc la bun sfîrșit experiența cu inconștientul.

Pentru a sesiza mai clar fanteziile, imaginam frecvent o descindere abruptă. Am făcut chiar cîteva încercări de a ajunge pînă în fund. Prima oară am ajuns, ca să spunem așa, la o adîncime de aproximativ o mie de picioare ; data următoare m-am găsit la marginea unui abis cosmic. Era ca o călătorie spre lună, sau o coborîre în spațiul vid. Întîi a apărut imaginea unui crater, apoi sentimentul că mă aflam pe tărîmul morților. Atmosfera era cea a unei alte lumi. Lîngă povîrnișul abrupt al unei stînci am observat două figuri, un bătrîn cu o barbă albă și o tînără fată frumoasă. Mi-am luat inima în dinți și m-am apropiat de ei ca și cum ar fi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fost ființe reale și am ascultat cu atenție ceea ce aveau să-mi spună. Bătrînul mi-a explicat că e Ilie, ceea ce mi-a produs un șoc. Dar fata m-a tulburat și mai tare, căci își spunea Salome! Era oarbă. Ce cuplu straniu: Salome și Ilie. Dar Ilie mă asigură că el și Salome sînt împreună dintru eternitate, ceea ce m-a stupefiat... Aveau un șarpe negru care trăia cu ei și îmi arăta o afecțiune indubitabilă. Eu stăteam pe lîngă Ilie, care mi se părea cel mai rezonabil dintre cei trei și dotat cu o inteligență limpede. Față de Salome aveam o netă suspiciune. Ilie și cu mine am avut o lungă conversație, pe care însă n-am înțeles-o.

Desigur am încercat să găsesc o explicație plauzibilă apariției unor figuri biblice în fantezia mea, reamintindu-mi că tatăl meu fusese cleric. Dar asta nu explica de fapt nimic. Căci ce însemna bătrînul? Ce însemna Salome? De ce erau împreună? Abia mulți ani mai tîrziu, cînd am ajuns să știu mult mai multe lucruri, conexiunea dintre bătrîn și tînăra fată mi-a apărut ca perfect firească.

În astfel de rătăciri de vis întîlnești adesea un bătrîn însoțit de o tînără fată și exemple de asemenea cupluri se pot găsi în multe povestiri mitice. Astfel, potrivit tradiției gnostice, Simon Magul era însoțit de o tînără fată pe care o luase de la un bordel. Numele ei era Elena și era privită ca reincarnarea Elenei din Troia. Klingsor și Kundry, Lao-tzu și fata dansatoare aparțin aceleiași categorii.

Am pomenit că exista și o a treia figură în fantezia mea, în afară de Ilie și Salome: marele șarpe negru. În mituri șarpele e frecvent corelatul eroului. Există numeroase indicații ale afinității dintre ei. De exemplu eroul are ochi ca de șarpe, sau după moarte se transformă în șarpe și e reperat ca atare, sau șarpele este mama sa, etc. În fantezia mea, șarpele era deci o indicație a unui mit eroic.

Salome este o figură a animei. Ea e oarbă pentru că nu vede semnificația lucrurilor. Ilie e figura bătrînului profet înțelept și reprezintă factorul de inteligență și cunoaștere; Salome, elementul erotic. Am putea spune că cele două figuri sînt personificări ale Eros-ului și Logos-ului. Dar o asemenea definiție ar fi excesiv de intelectuală. E mai plin de înțeles ca figurile să fie lăsate să fie ceea ce erau pentru mine la vremea aceea — evenimente și experiențe.

Era un cer albastru ca marea, acoperit nu de nori, ci de bulgări plați, bruni, de pămînt. Părea că bulgării se sparg și că apa albastră a mării devine vizibilă printre ei. Dar apa era cerul albastru. Deodată apăru din dreapta o ființă înaripată zburînd pe cer. Am văzut că e un bătrîn cu coarne de taur. Avea o legătură de patru chei, dintre care pe una o ținea ca și cum ar fi fost pe cale să deschidă un lacăt. Avea aripi de pescăruș-albastru, cu culorile lor caracteristice.

Dat fiind că nu înțelegeam această imagine a visului, am pictat-o pentru ca să mi-o imprim în memorie. În zilele în care mă ocupam de această pictură, am găsit în grădina mea, pe malul lacului, un pescăruș-albastru mort! Am fost stupefiat, căci pescărușii-albaștri sînt foarte rari în vecinătatea Zürich-ului și n-am mai găsit niciodată de atunci unul mort. Pasărea murise de curînd — cel mult două sau trei zile, și nu avea semne de vătămare exterioară.

Philemon și alte figuri ale fanteziilor mele m-au adus în fața intuiției cruciale că există lucruri în psyche pe care nu eu le produc, ci care se produc de la sine și au viața lor proprie. Philemon reprezenta o forță care nu eram eu. În fanteziile mele purtam conversații cu el și el spunea lucruri pe care nu le gîndisem conștient. Căci am observat cu claritate că el era cel care vorbea, nu eu. El spunea că eu tratez gîndurile ca și cum le-aș genera eu însumi, dar după părerea lui gîndurile sînt ca animalele în pădure, ca oamenii într-o cameră, sau păsările în aer, și adăuga: « Dacă ai vedea oameni într-o cameră, sau păsări în aer, n-ai crede că tu l-ai făcut pe oameni, sau că ești răspunzător de ei. » El m-a învățat obiectivitatea psihică, realitatea psihicului. Prin intermediul lui mi s-a clarificat distincția între mine însumi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și obiectul gîndirii mele. El m-a confruntat de o manieră obiectivă și am înțeles că e ceva în mine care poate spune lucruri pe care nu le știu și nu le intenționez, lucruri care pot fi chiar îndreptate împotriva mea.

Psihologic, Philemon reprezenta intuiția superioară. Era pentru mine o figură misterioasă. Uneori îmi părea cu adevărat real, ca și cum ar fi fost o personalitate existentă. Mă plimbam de colo-colo prin grădină cu el și el era pentru mine ceea ce indienii numesc un *guru*.

De fiecare dată cînd se iveau contururile unei noi personificări, resimțeam acest lucru ca pe o nouă înfrîngere personală. Asta însemna: « Iată încă ceva ce nu știai pînă acum ! » Mi se strecura în suflet teama că succesiunea unor astfel de figuri ar putea fi nesfîrșită, că m-aș putea pierde în abisurile fără fund ale ignoranței. Ego-ul meu se simțea devaluat — deși succesele mele în problemele mundane ar fi putut să mă reconforteze. În întunericul meu — *horridas nostrae mentis purga tenebras* — « purifică înfricoșătoarele bezne ale minții noastre » — spune *Aurora Consurgens* — (tratat alchimic atribuit lui Toma de Aquino — n.ed.), nu mi-aș fi dorit nimic mai mult decît un *guru* viu, pe cineva care să posede cunoaștere superioară și abilitate, care să descurce pentru mine creațiile involuntare ale imaginației mele. Această sarcină a fost asumată de figura lui Philemon, pe care, în acest sens, trebuia vrînd-nevrînd să-l recunosc ca pe psyhagogul meu. Și adevărul este că el mi-a transmis nu o dată idei iluminante.

Mai mult de cincisprezece ani mai tîrziu, am fost vizitat de un indian în vîrstă, extrem de cultivat, un prieten al lui Gandhi și am vorbit despre educația indiană — în special despre relația dintre *guru* și *chela*. L-am întrebat cu timiditate dacă îmi putea spune ceva despre persoana și caracterul propriului său *guru*, la care mi-a răspuns pe tonul cel mai obișnuit: « Desigur, era Shankarcharya. »

— « Nu te referi, cred, la comentatorul Vedelor, mort de secole »? l-am întrebat.

— « Da, la el mă refer », mi-a răspuns, spre uimirea mea.

— « Atunci te referi la un spirit? », am întrebat.

— « Bineînțeles că era un spirit », a consimțit el.

În acel moment m-am gîndit la Philemon.

— « Există și *guru*-fantome, — a adăugat el. — Majoritatea oamenilor au *guru* vii. Dar există întotdeauna unii care au un spirit drept maestru ».

Această informație era în același timp iluminantă și reconfortantă pentru mine. Asta însemna că nu ieșisem complet din lumea umană, ci avusesem o experiență pe care o puteau avea și alții care se dedicau unor eforturi similare.

Mai tîrziu, Philemon a fost relativizat prin apariția unei alte figuri, pe care am denumit-o Ka. În vechiul Egipt « ka al regelui » era forma lui terestră, sufletul întrupat. În fantezia mea sufletul-ka provenea de jos, din pămînt, ca dintr-o crăpătură adîncă. L-am pictat, arătîndu-l în forma lui terestră, ca pe un Hermes cu baza de piatră și partea de sus din bronz. Sus de tot în pictură apare o aripă de pescăruș-albastru și între ea și capul lui Ka plutește o nebuloasă rotundă, luminescentă, de stele. Expresia lui Ka are ceva demonic — s-ar putea spune mefistofelic. Într-o mînă ține ceva de genul unei pagode colorate sau unui relicvar și în cealaltă un stilus cu care lucrează la relicvar. El spune: « Sînt cel care îngroapă regii în aur și nestemate ».

Philemon era șchiop, dar era un spirit înaripat, în timp ce Ka reprezenta un fel de demon terestru, sau demon al metalelor. Philemon era aspectul sau « înțelesul » spiritual. Ka, pe de altă parte, era un spirit al naturii, ca Anthroparion al alchimiei grecești — cu care pe atunci nu eram încă familiar. Ka era cel care făcea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca totul să fie real, dar care întuneca în același timp luminozitatea spiritului, Sensului, sau o înlocuia cu frumusețea, « eternul reflex ».

Cu timpul am devenit capabil să integrez ambele figuri, prin studiul alchimiei.

Pe cînd îmi notam aceste fantezii, m-am întrebat la un moment dat: « Ce fac în fond? Cu siguranță asta nu are nimic de a face cu știința. Dar atunci ce e? » La care o voce în mine a spus: « E artă ». Am fost stupefiat. Nu-mi trecuse nici un moment prin cap că ceea ce scriam avea vreo legătură cu arta. Atunci m-am gîndit: « Poate că inconștientul meu formează o personalitate diferită de a mea, care insistă să parvină către expresie. ». Am știut fără nici o îndoială că vocea provenea de la o femeie. Am recunoscut în ea vocea unei paciente, o psihopată talentată care manifesta un puternic transfer față de mine. Ea devenise o figură vie în mintea mea.

Evident ceea ce făceam nu era știință. Ce putea fi atunci altceva decît artă? Era ca și cum acestea ar fi fost singurele alternative din lume. Acesta e modul în care funcționează mintea unei femei.

I-am spus cu multă hotărîre vocii că fanteziile mele nu aveau nimic de a face cu arta și am simțit o puternică rezistență interioară. Dar nu s-a mai manifestat nici o voce și am continuat să scriu. Apoi a venit asaltul următor și din nou aceeași afirmație: « Asta e artă ». De data asta am prins-o și am spus: « Nu, nu e artă! Dimpotrivă, e natură » și m-am pregătit pentru o polemică. Cînd nimic de genul acesta nu s-a produs, am reflectat că femeia din interiorul meu nu avea aceiași centri de vorbire cu mine. Așa încît am sugerat să îi utilizeze pe ai mei. Așa și făcu, și îmi ținu un lung discurs.

Eram foarte intrigat de faptul că o femeie interfera cu mine din interior. Concluzia mea a fost că ea trebuie să fie « sufletul » în sensul primitiv și am început să speculez cu privire la rațiunile conform cărora numele de « anima » i s-a dat sufletului. De ce era el gîndit ca feminin? Mai tîrziu am ajuns să-mi dau seama că această figură feminină interioară joacă un rol tipic sau arhetipal în inconștientul bărbatului și am denumit-o « anima ». Figura corespunzătoare în inconștientul femeii am denumit-o « animus ».

La început ceea ce m-a impresionat mai mult a fost aspectul negativ al animei. Eram ușor înspăimîntat de ea. Era ca sentimentul unei prezențe invizibile în încăpere. Apoi mi-a venit o nouă idee: notînd tot acest material pentru analiză, îi scriam de fapt scrisori animei, adică unei părți din mine cu un punct de vedere distinct de cel conștient. Am obținut observații cu un caracter neobișnuit și neașteptat. Eram ca un pacient în analiză cu o fantomă și o femeie! În fiecare seară scriam conștiincios, căci mă gîndeam că dacă nu scriu, anima nu va avea nici un acces la fanteziile mele. De asemenea, notîndu-le, nu-i dădeam posibilitatea să le deformeze. E o diferență extraordinară între a intenționa să spui ceva și a spune acest lucru efectiv. Pentru a fi cît de onest cu putință cu mine însumi, îmi notam totul foarte grijuliu, în conformitate cu maxima grecească: « Dăruiește tot ce ai, atunci vei primi ».

Problema esențială este să te diferențiezi pe tine însuți de aceste conținuturi inconștiente personificîndu-le și în același timp să le pui în relație cu conștiința. Aceasta e tehnica de a le priva de forța lor. Nu e prea dificil să le personifici, căci ele posedă întotdeauna o anumită doză de autonomie, o identitate proprie separată. Autonomia lor e ceva foarte dificil de conciliat cu tine însuți și, totuși, însuși faptul că inconștientul se prezintă în acest mod ne oferă cele mai bune mijloace de a-l manipula.

Ceea ce îmi spunea anima îmi părea plin de adîncă pătrundere. Dacă aș fi luat aceste fantezii ale inconștientului drept artă, ele n-ar fi avut mai multă autoritate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

decît percepţiile vizuale, ca şi cum aş fi privit un film. N-aş fi simţit nici o obligaţie morală faţă de ele. Anima m-ar fi sedus atunci cu uşurinţă, convingîndu-mă că sînt un artist neînţeles şi că aşa-zisa mea natură artistică îmi dă dreptul să neglijez realitatea. Dacă m-aş fi lăsat condus de vocea ei, ea mi-ar fi spus probabil într-o zi: « Îţi închipui oare că prostiile cu care te ocupi sînt artă? De fel. » Astfel, insinuările animei, purtătoarea de cuvînt a inconştientului,pot distruge complet un om. În analiză finală factorul decisiv e întotdeauna conştiinţa, care poate înţelege manifestările inconştientului şi adopta o poziţie faţă de ele.

Dar anima are şi un aspect pozitiv. Ea este cea care comunică imaginile inconştientului minţii conştiente şi acesta este motivul principal pentru care o preţuim. Timp de zeci de ani m-am adresat întotdeauna animei, de fiecare dată cînd am simţit că comportamentul meu emoţional e dezechilibrat şi că ceva a fost constelat în inconştient. O întrebam atunci: « Acum ce pregăteşti? ce vezi? Aş vrea să ştiu. » După o oarecare rezistenţă producea întotdeauna o imagine. De îndată ce imaginea apărea, neliniştea şi sentimentul de oprimare dispăreau. Întreaga energie a acestor emoţii se transforma în interes şi curiozitate cu privire la imagine. Vorbeam atunci cu anima despre imaginile pe care mi le comunica, fiindcă trebuia să le înţeleg cît de bine puteam, la fel ca pe un vis.

Astăzi nu mai am nevoie de aceste conversaţii cu anima, căci nu mai am astfel de emoţii. Dar dacă le-aş avea, m-aş comporta faţă de ele în acelaşi fel. Astăzi sînt în mod direct conştient de ideile animei, pentru că am învăţat să accept conţinuturile inconştientului şi să le înţeleg. Ştiu cum trebuie să mă comport faţă de imaginile interioare. Pot citi înţelesul lor direct din visele mele şi nu mai am de aceea nevoie de un mediator pentru a mi le comunica.

Mi-am notat fanteziile la început în Cartea Neagră; mai tîrziu le-am transferat în Cartea Roşie, pe care am decorat-o şi cu desene. Ea conţine majoritatea desenelor mele de mandale. În Cartea Roşie am încercat o elaborare estetică a fanteziilor mele, dar n-am terminat-o niciodată. Mi-am dat seama că n-am găsit încă limbajul adecvat, că el mai trebuia încă retradus. Aşa încît am părăsit la timp aceste tendinţe estetizante, în favoarea unui proces riguros de *înţelegere*. Am înţeles că o activitate de fantazare atît de abundentă necesită un fundament solid şi că e indispensabil să revin întîi în întregime la realitate. Pentru mine realitatea însemna comprehensiunea ştiinţifică. Trebuia să trag concluzii concrete din intuiţiile pe care mi le dăruise inconştientul— şi această sarcină urma să devină munca unei vieţi.

Este desigur o ironie că eu, un psihiatru, a trebuit, la fiecare pas al experimentului meu, să întîlnesc acelaşi material psihic care e textura psihozei şi e de găsit la bolnavii mentali. Acesta e fondul de imagini inconştiente care derutează fatal pacientul. Dar e în acelaşi timp matricea imaginaţiei mitopoetice care a dispărut din epoca noastră raţionalistă. Deşi acest gen de imaginaţie e prezent oriunde, ea a devenit tabù şi e temută, aşa încît a te încredinţa cărărilor nesigure care duc către adîncimile inconştientului apare ca un experiment riscant sau o aventură îndoielnică. Această cale e considerată calea erorii, a echivocului şi neînţelegerii. Îmi apar în minte cuvintele lui Goethe: « Lăsaţi-mă acum să îndrăznesc să deschid larg poarta, dincolo de care paşii nesiguri ai omului n-au păşit niciodată » *(Faust,* I) A doua parte a lui *Faust* a fost şi ea mai mult decît un exerciţiu literar. Ea este o verigă în *Aurea Catena* (lanţul de aur — sau homeric — în alchimie e o serie de mari înţelepţi, începînd cu Hermes Trismegistos, care corelează pămîntul cu cerul — n.ed.) care a existat de la începuturile alchimiei filosofice şi ale gnosticismului, pînă la *Zarathustra* al lui Nietzsche. Nepopulară, ambiguă şi primejdioasă, e o cale a descoperirii, ducînd către celălalt pol al lumii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mai ales în acea perioadă, cînd lucram la fanteziile mele, aveam nevoie de un punct de sprijin în « această lume » şi pot spune că familia mea şi activitatea mea profesională au însemnat acest lucru pentru mine. Era absolut esenţial pentru mine să duc o viaţă normală în lumea reală, drept contrapondere faţă de strania lume interioară. Familia şi profesiunea au rămas pentru mine limanul la care reveneam întotdeauna, asigurîndu-mă că sînt o persoană realmente existentă, obişnuită. Conţinuturile inconştiente ar fi putut să mă scoată din minţi. Dar familia mea şi faptul că ştiam: am o diplomă de la o universitate elveţiană, trebuie să-mi ajut pacienţii, am o soţie şi cinci copii, locuiesc pe Seestrasse la nr. 228 în Küsnacht — acestea erau realităţi care ridicau pretenţii asupra mea şi îmi dovedeau din nou şi din nou că exist cu adevărat şi nu sînt o pagină albă fluturînd în bătaia suflului spiritului, ca Nietzsche. Nietzsche a pierdut terenul de sub picioare pentru că nu poseda nimic altceva decît lumea interioară a gîndurilor sale — care de altfel îl poseda în mai mare măsură decît el pe ea. El a fost dezrădăcinat şi smuls din pămînt şi de aceea a sucombat exagerărilor şi irealităţii. Pentru mine o astfel de irealitate era chintesenţa erorii, căci ţinteam, pînă la urmă, către *această* lume şi *această* viaţă. Oricît de profund absorbit sau atras eram, am ştiut întotdeauna că tot ce trăiesc e în ultimă instanţă orientat către această viaţă reală a mea. Intenţionam să fac faţă obligaţiilor impuse de ea şi să-i împlinesc sensul. Cuvîntul meu de ordine era: *Hic Rhodos, hic salta!*

Astfel familia şi profesiunea mea au rămas întotdeauna o realitate plină de bucurii şi o garanţie că aveam şi eu o existenţă normală. (. . .)

Cînd privesc astăzi înapoi către toate astea şi mă gîndesc la tot ce mi s-a întîmplat în perioada lucrului meu la fantezii, mi se pare că mi-a parvenit atunci, cu o forţă copleşitoare, un mesaj. Existau lucruri în acele imagini care nu mă priveau doar pe mine, ci şi pe ceilalţi. Atunci am încetat să-mi aparţin doar mie însumi, am încetat să mai am acest drept. De atunci încolo viaţa mea a aparţinut generalităţii. Cunoaşterea de care eram preocupat, sau pe care o căutam, nu putea fi încă găsită în ştiinţa acelor vremuri. A trebuit să trec eu însumi printr-o experienţă unică şi, mai mult, să încerc să plantez rezultatele ei în solul realităţii; altfel ideile mele ar fi rămas presupoziţii subiective, lipsite de validitate. Atunci m-am dedicat slujirii psihicului. Îl iubeam şi îl uram, dar era cea mai de preţ bogăţie a mea. Dăruirea mea lui, dacă pot spune astfel, era singura cale prin care îmi puteam suporta existenţa şi o puteam trăi cît mai deplin posibil.

Astăzi pot spune că n-am pierdut niciodată contactul cu experienţele mele iniţiale. Toate operele mele, întreaga mea activitate creatoare au izvorît din aceste fantezii şi vise iniţiale care au început în 1912, acum peste cincizeci de ani. Tot ce am realizat în viaţa mea ulterioară era deja conţinut în ele, deşi la început doar în forma unor imagini emoţionale.

Ştiinţa mea era singura cale prin care mă puteam extrage din acest haos. Altfel materialul m-ar fi prins în desişul său, m-ar fi strangulat ca lianele junglei. Am încercat, cu mare grijă, să înţeleg fiecare imagine, fiecare conţinut al inventarului meu psihic şi să le clasific ştiinţific — atît cît era cu putinţă — şi, mai presus de orice, să le realizez în viaţa reală. Asta e ceea ce neglijăm de obicei să facem. Permitem imaginilor să se ivească, ne interogăm poate cu privire la ele, şi asta e tot. Nu ne obosim să le înţelegem, cu atît mai puţin să tragem din ele concluzii de ordin etic. Această neglijenţă suscită efectele negative ale inconştientului.

Este o greşeală la fel de mare să crezi că e suficient să dobîndeşti o oarecare înţelegere a acestor imagini şi cunoaşterea se poate opri aici. Înţelegerea lor trebuie convertită într-o obligaţie etică. A nu face asta înseamnă a te lăsa subjugat de principiul puterii, ceea ce produce efecte primejdioase, distructive nu numai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pentru alţii, dar şi pentru subiectul acestei cunoaşteri. Imaginile inconştientului impun omului o mare responsabilitate. Eşecul în a le înţelege, sau eludarea responsabilităţii etice îl privează de integritatea sa şi provoacă în viaţa sa o dureroasă fragmentare. (. . .)

Către sfîrşitul Primului Război Mondial am început treptat să ies din întuneric. Două evenimente au contribuit la aceasta. Primul a fost ruptura mea cu femeia care încerca să mă convingă că fanteziile mele aveau valoare artistică; al doilea şi cel mai important a fost că am început să înţeleg reprezentările de mandala. Acest lucru s-a petrecut în 1918—19. Pictasem prima *mandala* în 1916, după ce scrisesem *Septem Sermones;* fireşte, nu o înţelesesem atunci.

În 1918—19 mă aflam la Château d'Oex, în calitate de Comandant al Regiunii Engleze al internaţilor de Război. În timp ce mă aflam acolo, schiţam în fiecare dimineaţă într-un carneţel un mic desen circular, o *mandala*, care părea să corespundă situaţiei mele interioare din acel moment. Cu ajutorul acestor desene puteam observa transformările mele psihice de la o zi la alta. Într-una din zile, de exemplu, am primit o scrisoare de la doamna esteta, în care ea susţinea din nou, cu încăpăţînare, că fanteziile izvorînd din inconştientul meu aveau valoare estetică şi trebuiau considerate artă. Scrisoarea mă enervă. Era departe de a fi prostească şi era, deci, primejdios de convingătoare. Utilitarismul şi emfaza ascunse în spatele acestei teze îmi stîrneau o îndoială, şi anume cea dacă fanteziile pe care le produceam erau într-adevăr spontane şi naturale şi nu, pînă la urmă, manifestarea propriilor mele intenţii arbitrare. Nu eram nici pe departe eliberat de bigotismul şi *hybris*-ul conştiinţei care vrea să creadă că orice inspiraţie cît de cît decentă este meritul nostru personal, în timp ce reacţiile inferioare sînt rodul întîmplării sau derivă din surse străine. Din această iritaţie şi dizarmonie în mine a rezultat a doua zi o *mandala* modificată: parte din circumferinţă se destrămase şi simetria era distrusă.

N-am descoperit decît treptat ce este cu adevărat *mandala*: «Formaţie, Transformare, eternă recreere a Eternei Minţi» *(Faust,* II). Şi acesta este sinele, integritatea personalităţii, care, dacă toate merg bine, e armonioasă, dar care nu poate tolera autoînşelarea.

Mandalele mele erau criptograme privind starea sinelui, care îmi apăreau reînnoite în fiecare zi. În ele vedeam sinele — adică fiinţa mea întreagă — activ la lucru. Desigur, la început nu le puteam înţelege decît confuz; dar îmi păreau în cel mai înalt grad semnificative şi le păstram ca pe nişte perle preţioase. Aveam sentimentul net că ele sînt ceva central şi în timp am dobîndit prin intermediul lor o concepţie vie cu privire la sine. Sinele, gîndeam, este ca monada care sînt eu şi corespunde naturii microcosmice a *psyche*.

Nu mai ştiu cît de multe mandale am desenat în această perioadă. Erau o mulţime. În timp ce lucram la ele apărea mereu întrebarea: către ce duce acest proces? Care e ţinta sa? Din proprie experienţă ştiam deja că nu poţi avea prezumpţia de a-ţi alege ţinta care îţi pare demnă de urmat. Mi se dovedise că trebuia să abandonez ideea poziţiei supraordonate a ego-ului. La urma urmei, fusesem oprit de îndată ce am încercat să o menţin. Aş fi vrut să continui analiza ştiinţifică a miturilor pe care o începusem în *Wandlungen und Symbole der Libido*. Acesta era în continuare scopul meu, dar nu trebuia să mă gîndesc la asta! Eram forţat să parcurg acest proces al inconştientului. Trebuia să mă las purtat de curent, fără să ştiu încotro mă duc. Cînd am început să desenez mandale am văzut însă că totul, toate cărările pe care le urmasem, toţi paşii pe care i-am întreprins duceau înapoi către un singur punct — şi anume către punctul din mijloc. Îmi devenea din ce în ce mai clar că *mandala* este centrul. Este exponentul tuturor căilor. Este calea către centru, către individuare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În cursul acestor ani, între 1918 și 1920, am început să înțeleg că scopul dezvoltării psihice este sinele. Nu există evoluție liniară; nu există decît o mișcare de circumambulație a sinelui. Dezvoltare uniformă există, cel mult, la început; mai tîrziu, totul indică centrul. Această intuiție mi-a dat stabilitate și treptat pacea mea lăuntrică a revenit. Știam că prin descoperirea mandalei ca expresie a sinelui atinsesem ceea ce era pentru mine punctul ultim. Poate că altcineva știe mai mult, dar nu eu.

Cîțiva ani mai tîrziu (în 1927) ideile mele cu privire la centru și sine au fost confirmate prin intermediul unui vis. l-am reprezentat esența într-o *mandala* pe care am numit-o «Fereastra către Eternitate». Imaginea e reprodusă în *Secretul Florii de Aur*. Un an mai tîrziu am pictat o a doua imagine, de asemenea o *mandala*, cu un castel de aur în mijloc. Cînd am terminat-o m-am întrebat: «De ce e atît de chinezească?» Eram impresionat de formă și de alegerea culorilor, care îmi păreau chinezești, deși nu era nimic evident chinezesc în imagine. Totuși așa o receptam. A fost o coincidență stranie că puțin timp după aceea am primit o scrisoare de la Richard Wilhelm conținînd manuscrisul tratatului Taoist-alchimic *Secretul Florii de Aur*, cu rugămintea să scriu un comentariu la el. Am devorat de îndată manuscrisul, căci textul îmi oferea confirmări nicicînd visate ale ideilor mele cu privire la *mandala* și mișcarea circulară către centru. Acesta a fost primul eveniment care a străpuns izolarea mea. Am devenit conștient de o afinitate: puteam stabili contacte cu cineva și ceva.

În amintirea acestei coincidențe, acestei «sincronicități», am scris sub imaginea care îmi produsese o impresie atît de chinezească: «În 1928, pe cînd pictam această imagine, arătînd castelul de aur bine fortificat, Richard Wilhelm de la Frankfurt mi-a trimis textul chinezesc vechi de un mileniu despre castelul galben, germenele corpului nemuritor».

Iată visul pe care l-am pomenit mai devreme: mă aflam într-un oraș murdar, afumat. Era noapte, iarnă, întuneric și ploua. Eram la Liverpool. Împreună cu cîțiva elvețieni — vreo jumătate de duzină — mă plimbam pe străduțele întunecoase. Aveam sentimentul că venim dinspre port și că orașul adevărat se află de fapt sus, pe stînci. Ne-am suit acolo. Îmi amintea de Basel, unde piața e jos, dedesubt, și apoi ajungi prin Totengässchen («Străduța morților») pe un platou așezat mai sus și de aici către Petersplatz și Peterskirche. Cînd am ajuns pe platou, am găsit o piață largă luminată de felinare, către care convergeau multe străzi. Diversele cartiere ale orașului erau repartizate radiar în jurul pieții. În centru era un heleșteu rotund și în mijlocul lui o insuliță. În timp ce totul în jur era întunecat de ploaie, ceață, fum și noaptea slab luminată, insulița strălucea în soare. Pe ea se afla un singur copac, o magnolie, plină de muguri roșietici. Era ca și cum copacul s-ar fi aflat în soare și ar fi fost în același timp sursa luminii. Însoțitorii mei discutau despre vremea îngrozitoare și era clar că nu vedeau copacul. Vorbeau despre un alt elvețian care locuia la Liverpool și își exprimau surprinderea că el se stabilise aici. Eu eram transportat de frumusețea copacului înflorit și a insuliței însorite și mă gîndeam: «Știu foarte bine de ce s-a stabilit aici». Apoi m-am trezit.

Trebuie să adaug un comentariu suplimentar cu privire la un detaliu al visului: cartierele individuale ale orașului erau și ele aranjate radiar în jurul unui punct central. Acest punct forma o mică piață deschisă, luminată de un felinar mai mare și constituia o mică replică a insuliței. Știam că «celălalt elvețian» locuia în apropierea unuia dintre aceste centre secundare.

Acest vis reprezenta situația mea din acel moment. Pot și acum vedea hainele de ploaie cenușiu-gălbui, lucind de umezeala picăturilor. Totul era extrem de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

neplăcut, negru şi opac — exact cum mă simţeam eu pe-atunci. Dar avusesem viziunea unei frumuseţi nepămînteşti şi de aceea eram în stare să continui să trăiesc. Liverpool este « heleşteul vieţii ». « Ficatul », în concordanţă cu o veche concepţie, este sediul vieţii — ceea ce face să trăieşti. (*Pool* — heleşteu ; *liver* — ficat — engl. n.tr.)

Acest vis a adus cu sine un sentiment de finalitate. Am văzut că aici ţelul a fost revelat. Centrul este ţelul şi totul este orientat către acest centru. Prin acest vis am înţeles că sinele e principiul şi arhetipul orientării şi sensului. În aceasta se află funcţia sa tămăduitoare. Pentru mine această intuiţie a însemnat o apropiere de centru şi deci de ţintă. De aici a provenit prima presimţire a mitului meu personal.

După acest vis am renunţat să mai desenez sau pictez mandale. Visul reprezentase punctul culminat al întregului proces de dezvoltare a conştiinţei. Mă satisfăcuse complet, căci îmi oferea o imagine a situaţiei mele. Ştiam, desigur, că ceea ce mă preocupa era foarte important, dar îmi lipsise pînă atunci înţelegerea şi nu se afla nimeni în preajma mea capabil să înţeleagă. Clarificarea adusă de vis a făcut posibilă pentru mine adoptarea unui punct de vedere obiectiv asupra lucrurilor care îmi umpleau fiinţa.

Fără un astfel de vis aş fi putut să-mi pierd orientarea şi să fiu obligat să renunţ la căutările mele. Dar aici sensul a fost clarificat. Cînd m-am despărţit de Freud, ştiam că plonjez în necunoscut. Dincolo de Freud, la urma urmei, nu ştiam nimic, dar am făcut pasul spre întuneric. Cînd acest lucru se întîmplă şi apoi vine un asemenea vis, îl resimţi ca pe un act de graţie.

Mi-au trebuit practic patruzeci şi cinci de ani pentru a distila în recipientul operei mele ştiinţifice lucrurile pe care le-am trăit şi notat la vremea aceea. În tinereţe scopul meu fusese să realizez ceva în domeniul ştiinţei mele. Dar apoi am dat peste acest curent de lavă şi incandescenţa focului său mi-a turnat viaţa într-o nouă formă. Acesta a fost materialul prim care m-a obligat să lucrez asupra lui şi operele mele sînt o strădanie mai mult sau mai puţin izbutită de a incorpora această materie incandescentă în imaginea contemporană a lumii.

Anii în care urmăream imaginile mele interioare au fost cei mai importanţi în viaţa mea — în aceşti ani s-a hotărît tot ceea era esenţial. Totul a început atunci; detaliile ulterioare nu sînt decît adaosuri şi clarificări ale materialului care a izbucnit din inconştient şi la început m-a copleşit. A fost *prima materia* a unei activităţi de o viaţă.

Turnul

Treptat, prin activitatea mea ştiinţifică, am reuşit să găsesc un fundament solid fanteziilor mele şi conţinuturilor inconştientului. Cuvintele aşternute pe hîrtie nu îmi păreau însă suficient de reale: era nevoie de mai mult. Trebuia să realizez un fel de reprezentare în piatră a gîndurilor mele cele mai profunde şi a cunoaşterii pe care o dobîndisem. Sau, altfel spus, trebuia să fac o confesiune de credinţă în piatră. Acesta a fost începutul Turnului, casa pe care mi-am construit-o la Bollingen.

Era hotărît dintru bun început că voi construi lîngă apă. Am fost întotdeauna în mod curios atras de farmecul pitoresc al lacului superior al Zürich-ului şi astfel în 1922 am cumpărat un teren la Bollingen. E situat în zona Sf. Meinrad şi e o veche proprietate bisericească, care aparţinuse odată mănăstirii Sf. Gall.

La început nu plănuisem o casă adevărată, ci doar o construcţie primitivă cu un singur nivel. Trebuia să fie o structură rotundă cu o vatră în mijloc şi priciuri de-a lungul zidurilor. Aveam în mod confuz în minte ceva în genul unei colibe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

africane în care focul, înconjurat de cîteva pietre, arde în mijloc și întreaga viață a familiei se desfășoară în jurul acestui centru. Colibele primitive concretizează o idee de totalitate, o totalitate familială la care participă și tot felul de mici animale domestice. Dar am modificat planul chiar în cursul primelor faze de construcție, căci am simțit că era prea primitiv. Mi-am dat seama că trebuie să fie o casă normală cu două nivele, nu o simplă colibă așezată pe pămînt. Astfel în 1923 a fost construită prima casă rotundă și, odată terminată, ea a devenit un turn locuibil.

Sentimentul de relaxare și înnoire pe care îl aveam în acest turn a fost intens de la început. El reprezenta pentru mine vatra maternă. Dar am devenit din ce în ce mai conștient de faptul că el nu exprima încă tot ce trebuia spus, că ceva lipsea încă. Așa încît, patru ani mai tîrziu, în 1927, a fost adăugată structura centrală, cu o anexă în formă de turn.

După un timp — intervalul a fost iarăși de patru ani -- am avut din nou un sentiment de incompletitudine. Construcția îmi părea încă prea primitivă și în 1931 anexa-turn a fost extinsă. Doream o cameră în acest turn în care să pot exista în deplină singurătate. Aveam în minte ceea ce văzusem în casele indiene, unde există de obicei o zonă — care poate fi și un colț de cameră separat printr-o cortină — în care locuitorii se pot retrage. Acolo meditează un sfert sau jumătate de oră, sau fac exerciții de yoga. O astfel de zonă de reculegere e esențială în India, unde oamenii trăiesc înghesuiți, într-o mare proximitate fizică.

În camera mea de reculegere sînt eu însumi. Păstrez cheia la mine tot timpul; nimeni altcineva nu e admis aici fără permisiunea mea. În decursul anilor am pictat pereții și am exprimat astfel toate acele lucruri care m-au adus în afara timpului, în însingurare, în afara prezentului, în atemporalitate. Al doilea turn a devenit astfel pentru mine un loc de concentrare spirituală.

În 1935 a apărut în mine dorința de a avea o parcelă de pămînt îngrădit. Aveam nevoie de un spațiu mai amplu care să se deschidă către cer și natură. Astfel — din nou după un interval de patru ani — am adăugat o curte și o loggie lîngă lac, care au format un al patrulea element, separat de trinitatea unitară a casei. A rezultat astfel o cuaternitate, patru părți diferite ale construcției și, mai mult, într-un interval de doisprezece ani.

După moartea soției mele în 1955, am simțit obligația interioară de a deveni ceea ce sînt eu însumi. Pentru a formula acest lucru în limbajul casei de la Bollingen, am realizat deodată că mica secțiune centrală ghemuită, ascunsă, era eu însumi! Nu mă mai puteam ascunde în spatele turnurilor «matern» și «spiritual». În același an am adăugat deci un etaj acestei secțiuni, care mă reprezintă pe mine, ego-ul meu. Mai devreme aș fi fost incapabil să fac asta; aș fi privit o astfel de inițiativă ca pe o prezumpțioasă afirmare de sine. Acum ea semnifica o extensiune a conștiinței realizată la bătrînețe. Începusem primul turn în 1923, la două luni după moartea mamei mele. Aceste două date sînt încărcate de semnificație pentru că Turnul este, așa cum vom vedea, conexat cu cei morți.

De la început am resimțit Turnul ca fiind într-un fel un loc de maturizare — un pîntec matern sau o figură maternă în care puteam deveni ceea ce am fost, sînt și voi fi. Aveam aici sentimentul că renasc în piatră. El constituie astfel o concretizare a procesului de individuare, un memorial *aere perennius*. În cursul construcției nu m-am gîndit, desigur, la astfel de lucruri. Am construit casa pe secțiuni, dînd de fiecare dată curs unor necesități concrete ale momentului. S-ar putea spune de asemenea că am construit-o într-un fel de vis. Abia după aceea am văzut cum se corelau toate părțile între ele și că a rezultat o formă semnificativă: un simbol al integrității psihice.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La Bollingen sînt în centrul adevăratei mele vieţi, sînt în cel mai înalt grad eu însumi. Aici sînt, ca să spunem aşa, « fiul vîrstnic al mamei »; iată cum formulează acest lucru alchimia, cu mare înţelepciune, căci « bătrînul », « cel vechi », a cărui prezenţă am resimţit-o din copilărie, e personalitatea No. 2, cea care a fost întotdeauna şi va fi mereu. El există în afara timpului şi e fiul inconştientului matern. În fanteziile mele el a luat chipul lui Philemon şi parvine din nou la viaţă la Bollingen.

Uneori mă simt ca şi cum aş fi dizolvat în peisaj şi în interiorul lucrurilor, ca şi cum aş trăi eu însumi în fiecare copac, în plescăitul valurilor, în nori şi animalele care vin şi pleacă în decursul anotimpurilor. Nu există nimic în Turn care să nu-şi fi dobîndit forma proprie în decursul decadelor, nimic de care să nu mă simt legat. Aici totul are istoria sa şi pe a mea: aici e loc pentru regatul fără spaţiu al tărîmului comun lumii şi sufletului.

M-am dispensat de electricitate, îmi aprind singur focul. Serile aprind vechile lămpi. Nu există apă curentă şi scot apă din fîntînă. Tai lemne şi gătesc mîncarea. Aceste acte simple îl fac pe om simplu; şi cît de dificil e să fii simplu!

La Bollingen liniştea mă înconjoară aproape perceptibil şi trăiesc în « modestă armonie cu natura » (titlu al unei vechi gravuri chinezeşti reprezentînd un omuleţ bătrîn într-un peisaj eroic — n.ed.) La suprafaţă apar gînduri care ating trecutul îndepărtat şi astfel anticipează un îndepărtat viitor. Aici chinul creaţiei e calmat; creativitatea şi jocul se învecinează.

În 1951 am construit un fel de monument de piatră pentru a exprima ce înseamnă Turnul pentru mine. Povestea modului în care a ajuns la mine această piatră e ciudată. Aveam nevoie de piatră pentru a construi zidul de incintă al aşa-zisei grădini şi am comandat-o de la cariera de lîngă Bollingen. Eram de faţă cînd zidarul a dat toate măsurile proprietarului carierei, care le-a notat în carneţelul său. Cînd pietrele au sosit cu şlepul şi au fost descărcate, a reieşit că piatra de colţ avea nişte măsuri total greşite; în locul unei pietre triunghiulare fusese trimis un bloc pătrat: un cub perfect de dimensiuni mult mai mari decît cel comandat, de aproximativ 50 cm grosime. Zidarul era furios şi le-a spus oamenilor de pe şlep să-l ia înapoi cu ei.

Dar cînd am văzut piatra, am spus: « Nu, asta e piatra mea. Trebuie s-o am! » Căci am simţit de îndată că mi se potrivea perfect şi că trebuia să fac ceva cu ea. Dar nu ştiam încă ce.

Primul gînd care mi-a venit a fost un vers latinesc al alchimistului Arnaldus de Villanova (m — 1313). L-am săpat în piatră; iată traducerea lui:

« Aici se află piatra josnică şi neatrăgătoare
de foarte mic preţ!
Cu cît e mai dispreţuită de proşti,
Cu atît mai iubită de înţelepţi. »

Aceste versuri se referă la piatra alchimică, *lapis*-ul, dispreţuit şi respins.

Curînd a apărut altceva. Am început să văd pe partea din faţă, în structura naturală a pietrei, un mic cerc, un fel de ochi, care mă privea. L-am săpat în piatră şi în centru am făcut un mic homunculus. Asta corespunde « micii păpuşi » *(pupilla)* — tu însuţi — aşa cum te vezi în pupila ochiului altuia; un fel de Kabir, sau Telesphoros al lui Asclepios. Statuile antice îl reprezintă purtînd o pelerină cu glugă şi ţinînd în mînă o lampă. În acelaşi timp el este cineva care indică drumul. I-am dedicat cîteva cuvinte, care mi-au apărut în minte în timp ce lucram. Inscripţia e grecească; traducerea sună cam aşa:

« Timpul e un copil — jucîndu-se ca un copil — jucînd un joc de pietre — regatul unui copil. Acesta este Telesphoros, care rătăceşte prin regiunile întunecate ale acestui cosmos şi străluceşte ca o stea din adîncimile lui. El indică drumul către

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

porțile soarelui și către ținutul viselor». Prima propoziție e un fragment din Heraclit, a doua e o aluzie la liturgia lui Mithra și ultima la Homer — Odiseea, c. 24, v. 12) Aceste cuvinte mi-au apărut — unul după celălalt — pe cînd lucram la piatră.

Pe a treia față, cea orientată spre lac, am lăsat piatra să vorbească singură, ca să zic așa, într-o inscripție latină. Aceste fraze sînt citate, mai mult sau mai puțin exacte, din texte alchimice. Iată traducerea:

« Sînt un orfan, singur; cu toate acestea pot fi găsit oriunde. Sînt unul, dar opus mie însumi. Sînt tînăr și bătrîn în același timp. N-am cunoscut nici mamă, nici tată, căci a trebuit să fiu pescuit din adîncuri ca un pește, sau am căzut ca o piatră albă din cer. Prin păduri și pe munți rătăcesc, dar sînt ascuns în sufletul cel mai profund al omului. Sînt muritor pentru oricine, totuși nu sînt atins de ciclul eonilor. »

În concluzie, sub versul lui Arnaldus de Villanova, am așezat, în latină, inscripția « În amintirea celei de a șaptezeci și cincea aniversări, C.-G. Jung a făcut și așezat aceasta aici, ca pe o ofrandă, în anul 1950 ».

Cînd piatra a fost terminată am privit-o din nou și din nou, minunîndu-mă și interogîndu-mă asupra sensului care se ascundea în spatele impulsului de a o ciopli.

Piatra e plasată în fața Turnului și e ca o explicație a acestuia. E o manifestare a ocupantului, dar una care rămîne incomprehensibilă altora. Știți ce vroiam să ciopleșc pe partea din spate a pietrei? *Le cri de Merlin!* Căci ceea ce exprima piatra mi-a amintit de viața lui Merlin în pădure, după dispariția sa din lume. Oamenii mai aud încă strigătele lui, așa spune legenda, dar nu le pot înțelege sau interpreta.

Merlin reprezintă o tentativă a inconștientului medieval de a crea o figură paralelă lui Parsifal. Parsifal e un erou creștin și Merlin, fiul diavolului și al unei fecioare pure, e fratele său întunecat. În secolul al XII-lea, cînd a apărut legenda, nu existau încă premise pentru ca sensul ei intrinsec să fie înțeles. De aceea el a sfîrșit în exil și de aceea « *le cri de Merlin* », care mai răsuna încă din pădure după moartea lui. Acest strigăt pe care nimeni nu-l poate înțelege sugerează că el continuă să trăiască într-o formă nemîntuită. Povestea sa nu e încă terminată și el mai rătăcește încă. S-ar putea spune că secretul lui Merlin a fost preluat de alchimie, în primul rînd prin figura lui Mercurius. Apoi Merlin a fost reluat în psihologia mea a inconștientului și — rămîne neînțeles pînă în ziua de azi! Asta pentru că pentru mulți oameni e imposibil de conceput o viață în strînsă legătură cu inconștientul. Din nou și din nou a trebuit să învăț cît e de dificil acest lucru pentru oameni.

(. . .) În iarna 1955—1956 am gravat numele strămoșilor mei pe linie paternă pe trei tablete de piatră și le-am așezat în curtea interioară a Turnului. Am pictat tavanul cu motive din blazonul meu și cel al soției mele și din cele ale ginerilor mei. Familia Jung avea la origine în blazonul ei un phoenix, pasărea fiind evident conexată cu « jung », « tinerețe », « reîntinerire ». Bunicul meu a modificat elementele blazonului, probabil dintr-un spirit de rezistență față de tatăl său. Era un francmason convins și Mare Maestru al lojei elvețiene. Acest lucru era în directă legătură cu modificările pe care le-a făcut în armoarii. Menționez acest fapt, în sine fără importanță, pentru că el aparține lanțului istoric al gîndirii și vieții mele.

Ca urmare a revizuirii de către bunicul meu, blazonul meu nu mai conține phoenixul originar. În loc de asta el e format dintr-o cruce azur în șef dextru, iar în talpă senestru un ciorchine de struguri albastru în cîmp de aur; le separă o stea de aur în bară azur. Simbolismul acestui blazon e masonic, sau rosicrucian. La fel cum crucea și trandafirul reprezintă problema rosicruciană a opuselor (« *per crucem ad rosam* »), adică elementul creștin și cel dionisiac, tot astfel crucea și strugurii sînt simboluri ale spiritului celest și chtonic. Simbolul unificator e crucea de aur, *aurum philosophorum*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Rosicrucienii derivă din filosofia hermetică sau alchimică. Unul dintre fondatorii lor a fost Michael Maier (1568—1622), alchimist binecunoscut şi contemporan mai tînăr al relativ necunoscutului dar mai importantului Gerardus Dorneus (sfîrşitul secolului al XVI-lea), ale cărui tratate umplu primul volum al *Theatrum Chemicum* din 1602. Cei doi au trăit la Frankfurt, care pare să fi fost în acea epocă un centru de filosofie alchimică. În Mainz-ul vecin trăia la acea dată Dr. med. et jur. Carl Jung (m. 1645), despre care nimic altceva nu e cunoscut, întrucît arborele genealogic al familiei se întrerupe la stră-străbunicul meu, care a trăit la începutul secolului al XVIII-lea. (. . .) Este îndreptăţită presupunerea că acest fără îndoială învăţat dr. Carl Jung era familiar cu scrierile celor doi alchimişti, căci farmacologia epocii era încă profund influenţată de Paracelsus. Dorneus era un adept declarat al lui Paracelsus şi a compus chiar un doct comentariu la tratatul acestuia, *De Vita Longa*. El s-a ocupat de asemenea, mai mult decît toţi ceilalţi alchimişti, de procesul de individuare. Avînd în vedere că mare parte a activităţii mele de o viaţă a gravitat în jurul studiului problemei opuselor şi în special al simbolismului lor alchimic, toate acestea nu sînt lipsite de un oarecare interes.

În timp ce lucram la tabletele de piatră am devenit conştient de existenţa unor conexiuni fatale între mine şi strămoşii mei. Mă urmăreşte cu persistenţă sentimentul că mă aflu sub influenţa unor lucruri sau întrebări care au fost lăsate incomplete sau fără răspuns de părinţii şi bunicii mei, sau de strămoşii mai îndepărtaţi. Îmi pare adesea că e vorba de o *karma* impersonală care se manifestă într-o familie şi care trece de la părinţi la copii. Am avut întotdeauna convingerea că trebuie să răspund unor întrebări pe care soarta le-a pus predecesorilor mei şi care nu şi-au găsit încă răspunsul, sau că trebuie să completez, sau poate să continui, lucruri pe care epoci anterioare le-au lăsat neterminate. E dificil de determinat în ce măsură aceste probleme sînt de natură personală, sau mai generală (colectivă). O problemă colectivă, dacă nu e recunoscută ca atare, apare întotdeauna ca problemă personală şi în cazuri individuale poate crea impresia că ceva nu e în ordine în zona sufletului personal. Sfera personală e într-adevăr tulburată, dar astfel de tulburări nu sînt neapărat primare; ele pot fi secundare, consecinţe ale unei modificări insuportabile în atmosfera socială. Cauza tulburării nu e deci de căutat în contextul personal, ci mai degrabă în situaţia colectivă. Psihoterapia a acordat pînă acum prea puţină atenţie unor astfel de probleme.

Ca orice om cît de cît capabil de introspecţie, am considerat de timpuriu ca de la sine înţeles faptul că diviziunea personalităţii mele este problema şi răspunderea mea personală. Faust mi-a facilitat într-o anumită măsură formularea acestei probleme, mărturisind: « Două suflete, vai, sînt găzduite în pieptul meu »; dar n-a aruncat nici o lumină asupra cauzei acestei dihotomii. Intuiţia lui părea îndreptată, într-un fel, direct către mine. Cînd am citit pentru prima oară *Faust*, nu eram capabil să întrevăd măcar măsura în care straniul mit eroic al lui Goethe semnifica o experienţă colectivă care anticipa profetic soarta germanilor. Mă simţeam în consecinţă direct implicat şi cînd Faust, în *hybris*-ul şi autoinflaţia sa, a provocat moartea lui Philemon şi Baucis, m-am simţit vinovat, ca şi cum eu însumi, în trecutul meu, aş fi fost complice la uciderea celor doi bătrîni. Această stranie idee m-a alarmat şi mi se părea că e o răspundere personală să răscumpăr această crimă sau să previn repetarea ei.

Falsa mea concluzie era întărită de o informaţie bizară, culeasă în cursul acestor ani de tinereţe. Exista un zvon conform căruia bunicul meu Jung ar fi fost fiul nelegitim al lui Goethe. Această poveste iritantă a produs impresie asupra mea, coroborînd de îndată şi părînd să explice reacţiile mele aparte la *Faust*. E adevărat că nu credeam în reincarnare, dar îmi era instinctiv familiar acel concept pe care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Indienii îl numesc *karma*. Dat fiind că în acea epocă nu aveam nici o bănuială cu privire la existenţa inconştientului, eram incapabil de o înţelegere psihologică a reacţiilor mele. Nu ştiam pe atunci — aşa cum nici azi nu se ştie în general — nici că viitorul este inconştient pregătit mult timp înainte şi poate fi deci ghicit de clarvăzători. Astfel, cînd au apărut ştirile încoronării Kaizerului Wilhelm I la Versailles, Jacob Burckhardt a exclamat: « Acesta e sfîrşitul Germaniei ». Arhetipurile lui Wagner băteau deja la uşă şi o dată cu ele sosea experienţa dionisiacă a lui Nietzsche — care ar putea fi mai degrabă atribuită zeului extazului, Wotan. *Hybris*-ul erei wilhelmine a alienat Europa şi a pavat calea pentru dezastrul din 1914.

În tinereţea mea (în jur de 1890) am fost inconştient prins de acest spirit al epocii şi nu aveam la îndemînă metode pentru a mă desprinde de el. *Faust* a atins o coardă în mine şi m-a afectat de o manieră pe care nu o puteam privi decît ca personală. În primul rînd, el a suscitat în mine problema opuselor, a binelui şi răului, materiei şi spiritului, luminii şi întunericului. Faust, filosoful inept şi orb, întîlneşte partea întunecată a fiinţei sale, umbra sa sinistră, pe Mefistofeles, care, în pofida atitudinii sale negatoare, reprezintă adevăratul spirit al vieţii, opus învăţatului arid, ezitînd la marginea sinuciderii. Propriile mele contradicţii interne apăreau aici sub o formă dramatizată; ceea ce scrisese Goethe era, virtual, conturul de bază şi forma propriilor mele conflicte şi soluţii. Dihotomia Faust-Mefistofeles s-a unificat în mine într-o singură persoană şi eu eram acea persoană. Cu alte cuvinte am fost atins direct şi mi-am recunoscut propria soartă. De aceea toate momentele critice ale dramei mă afectau personal; într-un moment trebuia să-mi exprim acordul pasionat, în altul să mă opun. Nici o soluţie nu-mi putea fi indiferentă. Mai tîrziu am corelat în mod conştient activitatea mea cu ceea ce Faust a neglijat: respectul pentru drepturile eterne ale omului, recunoaşterea « anticului » şi continuitatea culturii şi istoriei intelectuale.

Sufletele, ca şi trupurile noaste, sînt compuse din elemente individuale care sînt deja prezente la predecesorii noştri. « Noutatea » în *psyche* individuală e o nesfîrşit variată combinaţie de elemente de vîrstă seculară. Suflet şi trup au de aceea un caracter intens istoric şi nu-şi găsesc locul cuvenit în ceea ce e nou, în lucrurile care abia au parvenit la existenţă. Altfel spus, componentele noastre ancestrale sînt numai în parte acasă în astfel de lucruri. Sîntem departe de a fi sfîrşit cu Evul Mediu, antichitatea clasică, primitivitatea, cum pretind sufletele noastre moderne. Cu toate acestea am plonjat într-o cataractă a progresului care ne soarbe cu tot mai mare violenţă în viitor, îndepărtîndu-ne în acelaşi timp tot mai mult de rădăcinile noastre. O dată ce trecutul a fost depăşit, el este de obicei anihilat şi nu e chip să opreşti mersul înainte. Dar tocmai pierderea conexiunii cu trecutul, dezrădăcinarea noastră, este cea care a dat naştere « insatisfacţiilor » civilizaţiei şi unei asemenea precipitări şi grabe, încît trăim mai mult în viitor şi în promisiunile himerice ale unei vîrste de aur, decît în prezent, cu care întregul nostru fundal evoluţionist nu s-a sincronizat încă. (. . .)

Reformele prin progres, adică prin noi metode sau mecanisme ingenioase, sînt desigur impresionante la început, dar în timp se dovedesc îndoielnice şi în orice

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

caz scump plătite. Ele nu contribuie cu adevărat la creşterea mulţumirii sau fericirii oamenilor în ansamblu. De cele mai multe ori ele sînt înşelătoare îndulciri ale vieţii, ca mijloacele mai rapide de comunicare, care accelerează într-un mod neplăcut tempo-ul vieţii şi ne fac să avem mai puţin timp decît oricînd înainte. *Omnis festinatio ex parte diaboli est* — orice grabă e de la diavol, cum obişnuiau să spună vechii maeştri.

Reformele prin retrogresiune, pe de altă parte, sînt mai puţin costisitoare şi mai durabile, căci ele revin la căile mai simple, încercate şi sigure ale trecutului şi uzează cu parcimonie de ziare, radio, televiziune şi toate aceste inovaţii prin care se pretinde că se cîştigă timp.

În această carte am dedicat un spaţiu considerabil viziunii mele subiective asupra lumii, care nu este însă un produs al gîndirii raţionale. E mai degrabă o viziune care se poate prezenta celui care îşi propune, deliberat, cu ochii pe jumătate închişi şi urechile în parte astupate, să vadă şi audă forma şi vocea fiinţei. Dacă impresiile noastre sînt prea distincte, sîntem fixaţi la ora şi minutul prezentului, incapabili să ne dăm seama cum ascultă şi înţeleg prezentul sufletele noastre ancestrale, cu alte cuvinte cum reacţionează faţă de el inconştientul nostru. Ignorăm astfel dacă componentele noastre ancestrale găsesc o gratificare elementară în vieţile noastre, sau dacă acestea le provoacă repulsie. Pacea şi mulţumirea interioară depind în mare măsură de faptul dacă familia istorică inerentă individului poate fi armonizată cu condiţiile efemere ale prezentului.

În Turnul de la Bollingen e ca şi cum ai trăi în multe secole simultan. Locul îmi va supravieţui, iar localizarea şi stilul său privesc înapoi, către lucruri de mult trecute. E foarte puţin în el care să sugereze prezentul. Dacă un om din secolul al XVI-lea s-ar muta în casă, doar lămpile cu petrol şi chibriturile ar fi noi pentru el. În rest, ar şti să se descurce fără greutate. Nu e nimic aici care să tulbure pe cei morţi (. . .) În plus, sufletele strămoşilor mei sînt protejate de atmosfera casei, de vreme ce eu răspund în numele lor la întrebări pe care vieţile lor mi le-au lăsat moştenire. Cioplesc răspunsuri fruste, pe cît de bine pot. Le-am desenat chiar şi pe ziduri. E ca şi cum o tăcută, mai amplă familie, întinzîndu-se peste secole, ar popula casa. Aici îmi trăiesc a doua personalitate şi văd viaţa rotund, ca pe ceva în permanentă devenire şi trecere.

(*Erinnerungen, Träume, Gedanken* — 1963)

În româneşte de ANCA OROVEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

17 noţiuni cheie din vocabularul lui Jung

Arhaism • Colectiv • Conştiinţă
Ego • Enantiodromia • Fantezie • Imagine • Inconştient
Individual • Individualitate • Individuare • Iraţional
Libido • Reductiv • Simbol • Sine • Suflet

ARHAISM este un termen prin care desemnez « vechimea » unor conţinuturi sau funcţii psihice. Nu înţeleg prin el conţinuturi care sînt « arhaizante » în sensul de pseudo-antice sau copiate, ca în sculptura romană tîrzie sau în goticul de secol XIX, ci calităţi care au caracter de *relicve*. Putem descrie ca arhaice toate trăsăturile psihologice care exhibă calităţi ale mentalităţii primitive. Este clar că arhaismul se ataşează în primul rînd *fanteziilor* inconştientului, adică produselor activităţii de fantazare inconştientă care acced la conştiinţă. O *imagine* are calitate arhaică atunci cînd posedă indubitabile paralele mitologice. Arhaice sînt, de asemenea, asociaţiile prin analogie ale fanteziei inconştiente , ca şi simbolismul lor. Relaţia de *identitate* cu un obiect, sau *participation mystique* este şi ea arhaică. *Concretismul* gîndirii şi sentimentului e arhaic; la fel compulsia şi inabilitatea de a se controla (stări de extaz sau transă, posesiune, etc.). Fuziunea funcţiilor psihologice, a gîndirii cu sentimentul, a sentimentului cu senzaţia, a sentimentului cu intuiţia, ş.a.m.d. este arhaică. La fel şi fuziunea unei părţi a unei funcţii cu opusul său, de pildă sentiment pozitiv şi sentiment negativ, sau ceea ce Bleuler numeşte ambitendinţă şi ambivalenţă, ca şi fenomele de tipul *audiţiei colorate*.

COLECTIV. Numesc colective toate conţinuturile psihice care aparţin nu unui singur individ ci multora, adică unei societăţi, unui popor, umanităţii în genere. Astfel de conţinuturi sînt ceea ce Lévy-Bruhl numeşte *représentations collectives* ale primitivilor, precum şi concepte generale cu privire la justiţie, stat, religie, ştiinţă, curente printre oamenii civilizaţi. Trebuie însă calificate drept colective nu numai concepte şi maniere de a privi lucrurile, ci şi *sentimente*. Printre primitivi *représentations collectives* sînt în aceiaşi timp sentimente colective, cum a arătat Lévy-Bruhl. Din pricina acestei valori de sentiment colective el numeşte *représentations collectives* « mistice », de vreme ce ele nu sînt doar intelectuale, ci şi emoţionale. Printre oamenii civilizaţi anumite idei colective — Dumnezeu, dreptate, patrie,

---

[1] « Psycholog'sche Tipen », 1921.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

etc. — sînt infuzate de sentimente colective. Această calitate colectivă aderă nu numa la elemente sau conţinuturi psihice particulare, ci şi la *funcţii* în ansamblul lor. Astfel, funcţia de a gîndi poate avea, ca întreg, o calitate colectivă, atunci cînd posedă o validitate generală şi este în acord cu legile logicii. În mod similar funcţia de a simţi poate fi, ca întreg, colectivă, atunci cînd e identică cu sentimentul general şi se află în acord cu aşteptările generale, conştiinţa morală generală, etc. Senzaţia şi intuiţia sînt şi ele colective atunci cînd sînt caracteristice, în acelaşi timp, pentru o largă grupare umană. Antiteza colectivului e *individualul*.

CONŞTIINŢA. Prin conştiinţă înţeleg relaţia conţinuturilor psihice cu ego-ul, în măsura în care această relaţie e percepută ca atare de ego. Relaţiile cu ego-ul care nu sînt percepute ca atare sînt *inconştiente*. Conştiinţa este funcţia sau activitatea care menţine relaţia conţinuturilor psihice cu ego. Conştiinţa nu e identică cu *psyche*, care reprezintă totalitatea conţinuturilor psihice, acestea nefiind în mod necesar conexate în totalitatea lor cu ego-ul, adică aflîndu-se cu el într-o asemenea relaţie încît să dobîndească calitatea conştiinţei. Există o mulţime de complexe psihice care nu sînt, cu necesitate, conexate cu ego-ul.

EGO. Prin ego înţeleg un complex de idei care constituie centrul cîmpului conştiinţei mele şi apare ca posedînd un înalt grad de continuitate şi identitate. Vorbesc în consecinţă de un *complex al ego*-ului. Complexul ego-ului este în aceeaşi măsură conţinut şi condiţie a conştiinţei, căci un element psihic îmi este conştient doar în măsura în care se află în relaţie cu complexul ego-ului. Dar ego-ul, fiind doar centrul cîmpului conştiinţei mele, nu este identic cu *psyche* în totalitatea sa, fiind doar un complex printre alte complexe. Disting, în consecinţă, între *ego* şi *sine*, ego fiind doar subiectul conştiinţei mele, în timp ce sinele este *psyche* în totalitatea sa, incluzînd şi inconştientul. În acest sens sinele ar fi o entitate ideală care conţine ego-ul. /.../

ENANTIODROMIA înseamnă « a te opune la ». În filosofia lui Heraclit acest termen este utilizat pentru a desemna jocul opuselor în desfăşurarea evenimentelor — viziunea conform căreia tot ce există se transformă în opusul său. /.../ « Construcţie şi distrugere, distrugere şi construcţie — acesta este principiul care guvernează toate ciclurile vieţii naturale la toate nivelele sale. Aşa cum cosmosul a apărut din focul primordial, el trebuie să se reîntoarcă la aceeaşi stare — un proces dual desfăşurîndu-şi cursul măsurat prin vaste întinderi de timp, o dramă etern reactualizată. » Aşa arată enantiodromia lui Heraclit în cuvintele unor interpreţi avizaţi./.../

Utilizez termenul enantiodromie pentru a indica emergenţa opusului inconştient în decursul timpului. Acest fenomen caracteristic are loc întotdeauna cînd o tendinţă extremă, unilaterală domină viaţa conştientă; în timp, o contra-poziţie egal de puternică se formează, care inhibă iniţial activitatea conştientă şi irupe ulterior, în pofida controlului conştient. /.../

FANTEZIE. Prin fantezie înţeleg două lucruri distincte : l. *fantasmă;* 2 *activitate imaginativă*. /.../ Prin fantezie în sens de *fantasmă* înţeleg un complex de idei care diferă de orice alte asemenea complexe prin faptul că nu posedă referent obiectiv. Deşi se poate baza la origine pe imagini mnemonice sau experienţe reale, conţinutul său nu se referă la o realitate exterioară; este doar manifestarea activităţii psihice creatoare, manifestare sau produs al unei combinaţii de elemente psihice dotate cu energie. În măsura în care energia psihică poate fi voluntar direcţionată, o fantasmă poate fi produsă inconştient şi intenţionat, fie ca întreg, fie măcar în parte. În acest caz ea nu este altceva decît o combinaţie de elemente *conştiente*,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

un experiment artificial, de interes pur teoretic. În experiența psihologică de fiecare zi fantezia este fie motivată de o atitudine intuitivă de așteptare, fie o irupție a conținuturilor inconștiente în conștiință.

Putem distinge între fantezie *activă* și *pasivă*. Fanteziile *active* sînt produsul *intuiției*, adică sînt evocate printr-o atitudine orientată către percepția conținuturilor inconștiente, ca rezultat al căreia *libido* investește imediat toate elementele care emerg din inconștient și, prin asociație cu materiale similare, le conduce către o focalizare precisă și le dotează cu o formă vizuală. Fanteziile *pasive* apar în formă vizuală de la început, fără a fi precedate sau însoțite de așteptări intuitive, atitudinea subiectului fiind în întregime pasivă. Asemenea fantezii aparțin categoriei de *automatisme* psihice (Janet). Firește, ele apar numai ca rezultat al unei relative disocieri a *psyche*, dat fiind că ele presupun o retragere a energiei de sub controlul conștient și o activare corespunzătoare a materialului inconștient. /. . ./

Este probabil că fanteziile pasive își au întotdeauna originea în procese inconștiente antitetice conștiinței, dar investite cu aproximativ aceeași cantitate de energie ca și atitudinea conștientă și capabile, astfel, să înfrîngă rezistența acesteia. Fanteziile active își datorează în schimb existența nu atît proceselor inconștiente, cît unei propensiuni conștiente către asimilarea unor sugestii sau fragmente provenind de la complexe inconștiente puternic activate, pe care tinde, asociindu-le cu elemente paralele, să le elaboreze într-o formă vizuală clară. Aici nu este vorba atît de o stare psihică disociată, cît de o participare pozitivă a conștiinței.

În timp ce fantezia pasivă posedă, nu arareori, o marcă morbidă, sau manifestă măcar o urmă de anormalitate, fantezia activă este una dintre cele mai înalte forme de activitate psihică. Căci prin intermediul ei personalitatea conștientă și cea inconștientă a subiectului fuzionează într-un produs comun în care ambele sînt unificate. O astfel de fantezie poate fi cea mai înaltă expresie a unității *individualității* unui om și poate chiar crea această individualitate, dînd o expresie perfectă unității ei. Fantezia pasivă nu este, de regulă, expresia unei individualități unificate, de vreme ce, cum am mai remarcat, ea presupune un grad considerabil de disociere, determinată, la rîndul său, de o marcată opoziție conștient/inconștient/ /. . ./ Fantezia pasivă necesită deci întotdeauna o *critică* din partea conștiinței, în absența căreia nu face decît să întărească poziția opusului inconștient, în timp ce fantezia activă, ca produs al unei atitudini conștiente *ne*-opuse inconștientului și a unor procese inconștiente *ne*-opuse, ci doar complementare conștiinței, nu cere atît critică, cît *înțelegere*.

În fantezii, ca și în vise (care nu sînt altceva decît fantezii pasive), trebuie distins între un înțeles *manifest* și unul *latent*. Înțelesul manifest e găsit în « aspectul » efectiv al imaginii produse de fantezie, în sensul transmis nemijlocit de complexul de idei subiacent. /. . ./

Sensul manifest are întotdeauna caracterul unui proces vizual și concret care, dată fiind irealitatea sa obiectivă, nu poate satisface nevoia conștientă de înțelegere. Un alt sens al fanteziei, cu alte cuvinte interpretarea sa, sau sensul său latent, trebuie deci dezvăluit. Deși existența unui sens latent nu este de loc o certitudine și însăși posibilitatea existenței lui e contestabilă, nevoia de înțelegere e un motiv suficient pentru o investigare completă. Această investigare a sensului latent poate fi pur cauzală, cercetînd originile psihologice ale fanteziei. Ea conduce, pe de o parte, către cauzele mai îndepărtate ale fanteziei în trecutul distant și, pe de alta, către depistarea forțelor instinctuale răspunzătoare, din punct de vedere energetic, pentru activitatea de fantazare. Freud a făcut un uz abundent de această metodă. Este metoda de interpretare pe care o numesc *reductivă*./. . ./

Orice fenomen psihic are chipul lui Ianus — privește în același timp înapoi și înainte. Pentru că evoluează, pregătește în același timp și viitorul. Dacă n-ar fi așa!,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

intenţii, scopuri, planuri ,previziuni predicţii şi premoniţii ar fi imposibilităţi psihologice. /.../

Pentru a rezuma, am putea spune că o fantezie cere să fie înţeleasă în acelaşi timp cauzal şi teleologic. Interpretată cauzal ea apare ca un *simptom* al unei stări fiziologice sau personale, rezultat al unor evenimente anterioare. Interpretată teleologic ea apare ca un *simbol*, căutînd să caracterizeze un ţel definit cu ajutorul materialului aflat la îndemînă, sau să traseze un parcurs de dezvoltare psihică viitoare. Cum fantezia activă este marca specifică a mentalităţii artistice, artistul nu e un simplu *reproducător* al aparenţelor, ci un creator şi educator, căci operele sale au valoare de simboluri care pre-vizualizează direcţiile unei evoluţii viitoare. Dacă validitatea simbolurilor va fi una limitată sau general socială, depinde de viabilitatea individului creator. Cu cît mai anormal — altfel spus, cu cît mai puţin viabil este el — cu atît mai limitată va fi validitatea socială a simbolurilor elaborate de el, chiar dacă pentru individ valoarea lor poate fi absolută. /.../

Ajungem astfel la a doua conotaţie a fanteziei şi anume *activitate imaginativă*. Imaginaţia este activitatea reproducătoare sau creatoare a minţii în genere. Ea nu este o facultate specială, căci ea poate intra în joc în toate formele de bază ale activităţii psihice, fie că e vorba de gîndire, sentiment, senzaţie sau intuiţie. Fantezia ca activitate imaginativă este, în concepţia mea, pur şi simplu expresia directă a vieţii psihice, a energiei psihice, care nu poate apare în conştiinţă altfel decît sub formă de imagini sau conţinuturi, la fel cum energia fizică nu se poate manifesta decît într-o stare fizică definită care stimulează senzorii de manieră fizică. Aşa cum orice stare fizică este, din punct de vedere energetic, un sistem dinamic, un conţinut psihic este şi el, din acest punct de vedere, un sistem dinamic care se manifestă în conştiinţă. Am putea deci spune că fantezia în sens de fantasmă este o cantitate definită de *libido* care nu poate apare în conştiinţă în nici un alt mod decît sub forma unei imagini. O fantasmă este o *idée-force*. Fantezia ca activitate imaginativă este identică cu fluxul energiei psihice.

IMAGINE. Cînd vorbesc despre «imagine» în această carte, nu mă refer la reflectarea psihică a unui obiect extern, ci la un concept derivat din uzul poetic — o figură a imaginaţiei sau o imagine-fantezie, aflată doar indirect în relaţie cu percepţia unui obiect exterior. Această imagine depinde în mult mai mare măsură de activitatea inconştientă de fantazare şi, ca produs al unei atari activităţi, ea apare mai mult sau mai puţin abrupt în conştiinţă, oarecum în maniera unei viziuni sau halucinaţii, dar fără trăsăturile morbide care pot fi găsite într-un tablou clinic. Imaginea are caracterul psihologic al unei idei produse de fantezie şi niciodată caracterul quasi-real al unei halucinaţii, cu alte cuvinte ea nu ia niciodată locul realităţii şi poate fi întotdeauna distinsă de realitatea senzorială prin faptul că este o imagine «internă» /.../

Deşi nici o valoare de realitate nu se ataşează de regulă imaginii, acest fapt poate ocazional intensifica importanţa sa pentru viaţa psihică, căci ea dobîndeşte astfel o sporită valoare *psihologică*, pentru că reprezintă o realitate interioară care atîrnă, nu o dată, mai greu ca importanţă decît realitatea externă. Orientarea individului priveşte, în acest caz, mai puţin adaptarea la realitate cît adaptarea la cerinţele interne.

Imaginea internă e o structură complexă, constituită din materiale diverse, provenind din cele mai variate surse. Ea nu este însă un conglomerat, ci un produs omogen cu semnificaţie proprie. Imaginea este o *expresie condensată a situaţiei psihice în întregul ei* şi nu pur şi simplu, nici măcar cu precădere, o expresie a conţinuturilor inconştiente ca atare. Ea exprimă, indubitabil, conţinuturi inconştiente

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dar nu pe toate, ci doar pe acelea care sînt momentan constelate. Această constelare este rezultatul activității spontane a inconștientului pe de o parte și, pe de alta, a situației conștiente de moment, care stimulează întotdeauna activitatea materialului subliminal relevant, inhibîndu-l în același timp pe cel irelevant. Imaginea este, în consecință, o expresie a situației conștiente cît și a celei inconștiente a momentului. Interpretarea înțelesului său nu poate începe nici de la inconștient singur, nici de la conștiință singură, ci doar de la relația lor reciprocă.

Numesc imaginea *primordială* atunci cînd ea posedă un caracter arhaic. Vorbesc de caracterul ei arhaic atunci cînd imaginea e în acord frapant cu motive mitologice familiare. Ea exprimă atunci un material derivat în primul rînd din *inconștientul colectiv* și indică, în același timp, că factorii care influențează situația conștientă de moment sînt colectivi mai degrabă decît personali. O imagine personală nu posedă nici caracter arhaic, nici semnificație colectivă, ci exprimă conținuturi ale *inconștientului personal* și o situație conștientă condiționată personal.

Imaginea primordială, alteori numită *arhetip*, este întotdeauna colectivă, cu alte cuvinte comună unor popoare întregi și unor epoci în ansamblul lor. După toate probabilitățile, cele mai importante motive mitologice sînt comune tuturor timpurilor și raselor; am avut, într-adevăr, ocazia să demonstrez prezența unei serii de motive din mitologia greacă în visele și fanteziile unor negri suferinzi de dereglări mentale.

Din punct de vedere științific, cauzal, imaginea primordială poate fi concepută ca un depozit mnemic, o amprentă sau *engramă* (Semon) apărută prin condensarea a nenumărate procese similare. În acest sens ea este un precipitat și deci o formă tipică de bază a unor experiențe psihice recurente. Ca motiv mitologic ea este o mereu eficace și recurentă expresie care resuscită anumite experiențe psihice sau le formulează de o manieră adecvată. Din acest punct de vedere ea este expresia psihică a dispozițiilor fiziologice și anatomice. Dacă se adoptă punctul de vedere conform căruia o structură anatomică particulară este produsul unor condiții ale mediului acționînd asupra materiei vii, atunci imaginea primordială ar fi, în distribuția ei constantă și universală, produsul unor influențe la fel de constante și de universale din afară, care trebuie presupuse ca acționînd asemenea unei legi naturale. Miturile ar putea fi astfel puse în relație cu natura, de pildă miturile solare cu răsăritul și apusul cotidian al soarelui sau cu la fel de evidentele schimbări ale anotimpurilor — lucru care a fost, într-adevăr, făcut și se face în continuare de către mulți specialiști în mitologie. Dar acest procedeu lasă fără răspuns întrebarea de ce soarele, cu mișcările sale aparente, nu apare într-o formă nedeghizată și directă în mituri. Faptul că soarele, luna sau procesele metereolologice sînt supuse cel puțin unei alegorizări indică o independentă colaborare a *psyche* care nu poate fi, așadar, concepută ca produsul sau stereotipul condițiilor mediului. Căci de unde ar fi dobîndit capacitatea de a adopta un punct de vedere în afara percepției senzoriale? Cum este ea capabilă de orice realizare alta decît simpla coroborare a evidenței furnizate de simțuri? Avînd în vedere întrebări ca acestea, teoria naturalistă și cauzală a lui Semon cu privire la engrame se dovedește insuficientă. Sîntem forțați să presupunem că structura dată a creierului nu își datorează natura particulară doar influenței condițiilor externe, ci, în aceeași măsură, calităților particulare și autonome a materiei vii, adică unei legi inerente vieții înseși. Constituția dată a unui organism este deci pe de o parte produsul condițiilor externe, fiind, pe de altă parte, determinată de natura intrinsecă a materiei vii. În consens cu această constatare, imaginea primordială este în aceeași măsură în relație cu anumite procese naturale palpabile, care se perpetuează și sînt continuu operante, cît și cu anumite determinante interne ale vieții psihice și ale vieții în genere. Organismul se confruntă cu viața cu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ajutorul unei noi structuri — ochiul, iar *psyche* se confruntă cu procesele naturale prin intermediul unei imagini simbolice care le aprehendează în acelaşi mod în care ochiul sesizează lumina. Şi la fel cum ochiul stă mărturie activităţii specifice şi spontan creatoare a materiei vii, imaginea primordială exprimă forţa creatoare unică şi necondiţionată a *psyche*.

Imaginea primordială este astfel o condensare a procesului vital. Ea coordonează şi dotează cu sens şi coerenţă atît percepţiile senzoriale, cît şi pe cele interne, care apar iniţial fără ordine şi conexiuni şi eliberează astfel energia psihică de sclavia ei faţă de simpla percepţie neînţeleasă. În acelaşi timp ea pune în legătură energiile eliberate de percepţia unor stimuli cu un înţeles definit şi ghidează acţiunea de-a lungul unor trasee corespunzînd acestui înţeles. Ea eliberează o energie nedisponibilă, încătuşată, conducînd mintea înapoi spre natură şi canalizînd simplul instinct către forme mentale.

Imaginea primordială este precursorul *ideii* şi matricea sa. Detaşînd-o de *concretismul* specific şi necesar imaginii primordiale, raţiunea o dezvoltă elaborînd un concept — adică o idee — care diferă de toate celelalte concepte prin faptul că nu este un dat al experienţei, ci principiul subiacent oricărei experienţe. Ideea derivă această calitate din imaginea primordială care, ca expresie a structurii specifice a creierului, dotează orice experienţă cu o formă definită.

INCONŞTIENT. Conceptul de inconştient este pentru mine un concept *exclusiv psihologic*, şi nu unul filosofic de natură metafizică. În concepţia mea inconştientul este un concept psihologic de graniţă, care se referă la toate conţinuturile sau procesele psihice care nu sînt conştiente, adică nu sînt relaţionate cu ego de manieră perceptibilă. Justificarea mea în a vorbi de existenţa unor procese inconştiente este exclusiv experienţa, în speţă experienţa psihopatologică, care oferă dovezi neîndoielnice ale faptului că, în cazul amneziei isterice de pildă, ego-ul nu ştie nimic despre existenţa a numeroase complexe psihice, în timp ce o simplă procedură hipnotică e suficientă pentru a readuce în memorie conţinuturile uitate.

Mii de experienţe de acest gen constituie justificarea noastră în a vorbi despre existenţa unor conţinuturi psihice inconştiente. Cît priveşte felul în care se prezintă efectiv un conţinut inconştient care nu este ataşat conştiinţei, este vorba de ceva ce scapă oricărei posibilităţi de cunoaştere. A hazarda presupuneri pe această temă este de aceea lipsit de sens. /. . ./ Este de asemenea imposibilă specificarea cuprinderii inconştientului, adică precizarea conţinuturilor pe care le include. Doar experienţa poate decide în aceste probleme. /. . ./

Experienţa de pînă acum privind natura conţinuturilor inconştiente ne permite, totuşi, o clasificare generală. Putem distinge un *inconştient personal*, cuprinzînd toate achiziţiile vieţii personale, tot ce este uitat, reprimat, subliminal perceput, gîndit sau simţit. Alături de aceste conţinuturi inconştiente personale există conţinuturi care nu îşi au originea în achiziţii personale, ci în posibilitatea moştenită a funcţionării psihice în genere, adică în structura moştenită a creierului. Acestea sînt asociaţii mitologice, motive şi imagini care reapar mereu, oricînd şi oriunde, independent de tradiţie istorică sau migraţii. Numesc aceste conţinuturi *inconştient colectiv*. /. . ./

Relaţia funcţională a proceselor inconştiente cu conştiinţa poate fi descrisă ca una *compensatorie*, întrucît experienţa arată că ele aduc la suprafaţă materialul subliminal constelat de situaţia conştientă, adică toate acele conţinuturi care n-ar trebui să lipsească din imaginea de ansamblu dacă totul ar fi conştient. Funcţia compensatorie a inconştientului devine cu atît mai evidentă cu cît e mai unilaterală atitudinea conştientă; patologia furnizează numeroase exemple care confirmă această observaţie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

INDIVIDUAL. Individul psihologic se caracterizează printr-o psihologie particulară și, în unele privințe, unică. Natura particulară a *psyche* individuale apare mai puțin în elementele sale, cît în formațiile sale complexe. Individul psihologic sau *individualitatea* are o existență *a priori* inconștientă și există conștient doar în măsura în care o conștiință a naturii sale specifice e prezentă, adică în măsura în care există o conștientă distincție de alți indivizi. Individualitatea psihică e dată *a priori* ca un corelat al individualității fizice deși este inițial, cum am spus, inconștientă. Este necesar un proces conștient de *diferențiere* sau *individuare* pentru a aduce individualitatea la existență, adică pentru a o extrage din starea sa de identitate cu obiectul. Identitatea individualității cu obiectul e sinonimă cu inconștiența sa. Dacă individualitatea e inconștientă, nu există individ psihologic, ci doar psihologie colectivă a conștiinței. Individualitatea este atunci proiectată asupra obiectului, care capătă în consecință o valoare excesivă și acționează ca un determinant prea puternic.

INDIVIDUALITATE. Prin individualitate înțeleg particularitatea și singularitatea individului din toate punctele de vedere psihologice. Este individual tot ce nu e colectiv, tot ce ține de un singur individ și nu de un grup mai amplu. Individualitatea nu ține de elementele psihice înseле, ci de maniera lor particulară și unică de grupare și combinare.

INDIVIDUARE. Conceptul de individuare joacă un rol important în psihologia noastră. În general este vorba de procesul prin care se formează și diferențiază ființele individuale; în particular acest concept se referă la dezvoltarea individului psihologic ca ființă distinctă de psihologia generală, colectivă. Individuarea este deci un proces de *diferențiere*, avînd ca scop dezvoltarea personalității individuale.

Individuarea este o necesitate naturală, inhibarea dezvoltării sale prin nivelare în raport cu repere colective fiind vătămătoare pentru activitatea vitală a individului. De vreme ce *individualitatea* este un dat psihologic și fiziologic *a priori*, ea se exprimă și pe căi psihologice. /. . ./ Este evident că un grup social constînd din indivizi a căror dezvoltare a fost handicapată nu poate fi o instituție sănătoasă și viabilă; numai o societate care izbutește să-și prezerve coeziunea internă și valorile colective asigurînd în același timp individului cea mai mare libertate posibilă, are șansele unei vitalități durabile. Dat fiind că individul nu este o existență singulară, separată, ci presupune prin însăși existența sa o relație colectivă, urmează că procesul de individuare trebuie să ducă la relații colective mai intense și mai ample și nu la izolare.

Individuarea e strîns conexată cu *funcția transcendentă* (v. *Simbol*), căci această funcție conturează trasee individuale de dezvoltare care nu s-ar concretiza niciodată dacă individul s-ar menține pe căile prescrise de normele colective.

Individuarea nu poate fi în nici un caz țelul unic al educației psihologice. Înainte ca ea să poată fi adoptată ca țel trebuie atins scopul educațional al adaptării la un minimum indispensabil al normelor colective. Dacă o plantă e destinată să-și manifeste deplin natura specifică, ea trebuie întîi să fie aptă să crească în solul în care a fost plantată.

Individuarea este întotdeauna opusă, într-o anumită măsură, normelor colective, căci ea înseamnă separarea și diferențierea de general și constituirea particularului — nu a unei particularități *căutate*, ci a uneia care este deja conținută în constituția psihică. Opoziția față de normele colective este însă doar aparentă; o examinare mai atentă demonstrează că poziția individuală nu e *antagonică* față de ele, ci doar *diferit orientată*. Calea individului nu poate fi direct opusă normei colective, căci opusul normei colective n-ar fi decît o altă normă, contrară, în timp ce calea indi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

viduală nu este niciodată, prin definiţie, o normă. O normă este produsul totalităţii căilor individuale; justificarea sa, efectul său benefic se bizuie pe existenţa unor căi individuale care au nevoie, din timp în timp, să se orienteze în raport cu o normă. O normă nu-şi serveşte scopul atunci cînd are o validitate absolută. Un conflict real cu norma colectivă apare numai atunci cînd o cale individuală e transformată în normă, ceea ce este ţinta individualismului extrem. Fireşte, acest scop este patologic şi ostil vieţii. El nu are nimic de a face cu individuarea care, deşi îşi poate croi un drum individual distinct de cel colectiv, are nevoie tocmai de acea normă pentru *orientarea* sa în societate şi pentru stabilirea unei vital necesare relaţii cu societatea. Individuarea duce, în consecinţă, la o firească stimă faţă de norma colectivă, dar dacă orientarea este exclusiv colectivă, norma devine treptat superfluă şi moralitatea suferă o disoluţie. Cu cît viaţa individului este în mai mare măsură determinată de norma colectivă, cu atît mai pronunţată este imoralitatea individuală.

Individuarea este, practic, identică cu diferenţierea conştiinţei din starea originară de *identitate*. Ea este, deci, o extensiune a sferei conştiinţei, o îmbogăţire a vieţii psihologice conştiente.

IRAŢIONAL. Utilizez acest termen pentru a desemna nu ceva *contrar raţiunii*, ci ceva *dincolo* de raţiune, ceva ce nu e fundat pe raţiune. Faptele elementare intră în această categorie: faptul că pămîntul are o lună, că clorina este un element, că apa atinge cea mai mare densitate la patru grade centigrade, etc. Un alt fapt iraţional este *întîmplarea*, chiar dacă este posibil uneori să se demonstreze o cauzalitate raţională *post factum*.

Iraţionalul este un factor esenţial care, deşi poate fi împins tot mai departe spre periferie prin explicaţii raţionale din ce în ce mai complicate, obligă finalmente explicaţiile să devină atît de complexe încît ele depăşesc comprehensiunea noastră, limitele raţionale fiind atinse mult înainte ca ansamblul lumii să poată fi cuprins prin legile raţiunii. O explicaţie complet raţională a unui obiect efectiv existent (nu a unuia care este doar presupus) este un ideal utopic. Numai un obiect presupus poate fi complet explicat pe baze raţionale, căci el nu conţine nimic altceva decît ceea ce a fost presupus de gîndirea raţională. /. . ./

Gîndirea este o funcţie direcţionată, ca şi sentimentul. Cînd aceste funcţii sînt preocupate nu de o selecţie raţională a obiectelor sau de calităţile şi interrelaţiile lor, ci de percepţia aspectelor accidentale, care nu lipsesc niciodată dintr-un obiect, ele pierd de îndată atributul direcţionării şi o dată cu el ceva din caracterul lor raţional, căci ele acceptă, în acel moment, accidentalul. Tipul de gîndire şi sentiment orientate către percepţia accidentului este, în consecinţă, iraţional; el poate fi intuitiv sau senzaţional. Atît intuiţia cît şi senzaţia sînt funcţii care îşi găsesc împlinirea în *percepţia absolută* a fluxului evenimenţial. Prin natura lor ele reacţionează la orice împrejurare posibilă şi se află în consonanţă cu ceea ce este absolut contingent, trebuind, deci, să fie lipsite de direcţie raţională. Acesta este motivul pentru care le numesc funcţii iraţionale, spre deosebire de gîndire şi sentiment care îşi găsesc împlinirea numai atunci cînd sînt în completă armonie cu legile raţiunii.

Deşi iraţionalul ca atare nu poate deveni vreodată obiect al ştiinţei, este de extremă importanţă pentru psihologia practică să aprecieze corect factorul iraţional. Psihologia practică suscită numeroase probleme care nu sînt susceptibile de o soluţionare raţională şi pot fi abordate numai de o manieră iraţională, într-un mod care nu este în acord cu legile raţiunii. Presupunerea sau convingerea exclusivistă că trebuie să existe o cale raţională de soluţionare pentru orice conflict poate deveni un obstacol insurmontabil în căutarea unei soluţii cu caracter iraţional.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

LIBIDO. Prin libido înţeleg *energie psihică*. Energia psihică este *intensitatea* unui proces psihic, *valoarea sa psihologică*. Această formulare nu implică atribuirea unei valori, fie ea morală, estetică sau intelectuală; valoarea psihologică este deja implicită în forţa sa *determinantă*, care se exprimă prin efecte psihice definite. Nu înţeleg libido ca pe o *forţă* psihică, o concepţie greşită care a dat prilej la confuzii printre criticii mei. Nu hipostaziez conceptul de energie, ci îl utilizez pentru a desemna intensităţi sau valori. Problema dacă există sau nu o forţă psihică specifică nu are nimic de a face cu conceptul de libido. Utilizez ocazional « libido » alternativ cu « energie »/. . ./

REDUCTIV înseamnă « ducînd înapoi ». Utilizez acest termen pentru a caracteriza o metodă de interpretare psihologică care priveşte produsul inconştient nu ca pe un *simbol*, ci semiotic, ca pe un *semn* sau *simptom* al unui proces subiacent. Metoda reductivă readuce produsul inconştient înapoi la elementele sale, fie că acestea sînt reminiscenţe ale unor evenimente reale, sau procese psihice elementare. Metoda reductivă e orientată înapoi, în contrast cu cea *constructivă* şi aceasta în sens strict istoric, ca şi în sensul figurat al urmăririi unor factori complecşi, diferenţiaţi, înapoi către ceva mai general şi mai elementar. Metodele interpretative ale lui Freud şi Adler sînt ambele reductive, avînd loc în ambele cazuri o reducţie la procesele elementare de a dori sau voi, care sînt în ultimă instanţă de natură infantilă sau fiziologică. Ca urmare produsul inconştient capătă în mod necesar caracterul unei expresii inautentice, căreia termenul de « simbol » nu îi este în sens propriu aplicabil. Reducţia are un efect dezintegrant asupra semnificaţiei reale a produsului inconştient, care este fie readus la antecedentele sale istorice şi astfel anihilat, fie reintegrat aceloraşi procese elementare din care a provenit odinioară.

SIMBOL. Conceptul de simbol ar trebui, după părerea mea, strict distins de cel de *semn*. Sensurile simbolice şi cele *semiotice* sînt lucruri complet diferite. /. . ./

O concepţie care interpretează expresia simbolică ca pe un analog sau o desemnare abreviată a unui lucru *cunoscut* e *semiotică;* o concepţie care interpretează o astfel de expresie ca pe formularea optimă a unui lucru relativ *necunoscut* şi care, din acest motiv, nu poate fi reprezentat mai clar sau mai caracteristic e *simbolică;* o concepţie care o interpretează ca pe o parafrază sau transpunere a unui lucru cunoscut e *alegorică*. Interpretarea crucii ca simbol al iubirii divine e *semiotică*, pentru că « iubirea divină » descrie faptul de exprimat mai bine şi mai adecvat decît crucea, care poate avea multe alte înţelesuri. Interpretarea crucii este însă *simbolică* atunci cînd ea aşează crucea dincolo de orice explicaţie imaginabilă şi o priveşte ca exprimînd un fapt încă necunoscut şi incomprehensibil, de natură mistică şi transcendentă — adică psihologică — pentru care crucea este modul cel mai adecvat de reprezentare.

Cîtă vreme simbolul este un lucru viu, el este expresia a ceva ce nu poate fi caracterizat în nici un alt mod. Simbolul e viu doar atîta vreme cît e încărcat cu sens. O dată ce sensul a fost extras din el, o dată ce a fost găsită expresia care formulează lucrul căutat, aşteptat, presimţit mai bine decît simbolul pînă atunci acceptat, simbolul e *mort;* el nu mai posedă, cu alte cuvinte, decît o semnificaţie istorică. Putem vorbi în continuare despre el ca despre un simbol pe baza tacitei înţelegeri că ne referim la el aşa cum era înainte ca expresia mai potrivită să fi fost extrasă din el. /. . ./

O expresie care constituie substitutul unui lucru cunoscut rămîne un simplu semn şi nu e niciodată un simbol. Este, în consecinţă, imposibil de creat un simbol

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

viu, adică unul fertil în semnificaţii, din asociaţii cunoscute, căci entitatea astfel produsă nu va conţine niciodată mai mult decît s-a introdus în ea. . Orice produs psihic — dacă este cea mai bună expresie posibilă pentru moment a unui fapt încă necunoscut sau doar parţial cunoscut — poate fi privit ca un simbol, dacă acceptăm că expresia desemnează ceva ce e doar intuit şi nu încă deplin conştientizat. /. . ./

Simbolul viu formulează un factor inconştient esenţial; cu cît mai puternic se face simţită prezenţa acestui factor, cu atît mai general este efectul simbolului, căci el atinge o coardă similară în orice *psyche*. De vreme ce el este, pentru o epocă dată, expresia optimă a ceva încă necunoscut, el trebuie să fie produsul celor mai complexe şi diferenţiate minţi ale acestei epoci. Dar pentru a avea un astfel de efect el trebuie să cuprindă ceea ce e comun unui larg grup de oameni; aşa ceva nu poate fi niciodată ceea ce este mai diferenţiat, cea mai înaltă valoare care poate fi atinsă, căci foarte puţini au acces la ea sau o înţeleg. Factorul comun trebuie să fie ceva ce este încă atît de primitiv, încît ubicuitatea sa nu poate fi pusă la îndoială. Simbolul are o eficacitate generală doar atunci cînd cuprinde în sine acest factor comun dîndu-i expresia ca mai înaltă cu putinţă. Aici se află potenţa, forţa de redempţiune a simbolului viu, social.

Tot ce am spus despre simbolul social se aplică şi celui individual. Există produse psihice individuale al căror caracter simbolic e atît de evident, încît ele solicită de îndată o interpretare simbolică. Ele au, pentru individ, aceeaşi semnificaţie funcţională pe care o are simbolul social pentru un grup mai amplu. Asemenea produse nu au niciodată o sursă exclusiv conştientă sau exclusiv inconştientă, ci provin dintr-o colaborare egală a ambelor. Produsele pur inconştiente nu sînt mai convingătoare simbolic *per se* decît cele pur conştiente; cea care le dotează pe amîndouă cu caracter simbolic este atitudinea simbolică a conştiinţei observante. /. . ./

Dar tocmai pentru că simbolul se naşte din cele mai înalte aspiraţii spirituale ale omului şi trebuie, în acelaşi timp, să izvorască din cele mai profunde rădăcini ale fiinţei sale, el nu poate fi produsul unilateral al funcţiilor mentale celor mai diferenţiate, ci trebuie să derive în aceeaşi măsură din nivelele cele mai joase şi primitive ale *psyche*. Pentru ca această colaborare a unor stări opuse să devină posibilă ele trebuie întîi să se înfrunte într-o poziţie deplin conştientă. O atare opoziţie implică în mod necesar un violent dezacord cu sine, pînă la punctul în care teză şi antiteza se neagă reciproc, în timp ce eul e forţat să admită absoluta sa participare la ambele. Dacă are loc o subordonare a uneia dintre părţi, simbolul va fi, predominant, produsul celeilalte şi în această măsură mai puţin un simbol cît un simptom — cel al antitezei suprimate. Un simbol care nu e decît simptom e privat de forţa sa de redempţiune, căci el eşuează în a exprima dreptul deplin al tuturor părţilor psihicului la existenţă, fiind o constantă reamintire a antitezei suprimate, chiar dacă conştiinţa nu e dispusă să ia acest fapt în considerare. Dar cînd există o deplină paritate a opuselor şi o egală participare a eului la ambele, se crează o situaţie care duce în mod necesar la o suspendare a voinţei, incapabilă să opereze dacă orice motiv posedă un egal de puternic contra-motiv. Cum viaţa nu poate tolera stază completă, rezultă o blocare a energiei vitale care ar duce la o situaţie insuportabilă dacă tensiunea opuselor n-ar produce o nouă funcţie unificatoare care le transcende pe amîndouă. Această funcţie apare în mod firesc prin regresiunea *libido* provocată de blocaj. Orice progres devenind pentru moment imposibil prin totala divizare a voinţei, *libido* se scurge înapoi, ca să spunem aşa, spre izvorul său. Cu alte cuvinte, neutralizarea şi inactivitatea conştiinţei provoacă o activare a inconştientului, în care toate funcţiile diferenţiate îşi au rădăcina comună, arhaică, şi în care toate conţinuturile se află într-o stare de amalgam; vestiigiile unei atari situaţii sînt încă prezente în mentalitatea primitivă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Din activitatea inconştientului provine acum un nou conţinut, constelat în egală măsură de teză şi antiteză şi aflîndu-se într-o relaţie de compensare faţă de ambele. El formează terenul comun care face posibilă unificarea opuselor. /.../ Eul, sfîşiat între teză şi antiteză, găseşte în acest teren mediator corespondentul său, unicul său mijloc de expresie, şi îl ia imediat în posesiune, dornic să fie eliberat de sciziunea sa. Energia creată de tensiunea opuselor se scurge în produsul mediator protejîndu-l de conflictul care se declară din nou de îndată, căci ambele opuse luptă pentru a cîştiga noul produs de partea lor: spiritualitatea vrea să îl transforme în ceva în întregime spiritual, senzualitatea în ceva senzual; una vrea să îl transforme în ştiinţă sau artă, alta în experienţă senzuală. Acapararea sau dizolvarea produsului mediator de către una dintre părţi are loc numai dacă eul nu e în întregime divizat, ci înclină în mai mare măsură către una dintre părţi. Dacă una dintre părţi iese învingătoare şi izbuteşte să dizolve produsul mediator, eul o urmează, consecinţa fiind o identificare a sa cu funcţia favorizată. În acest caz procesul de diviziune se va repeta mai tîrziu, pe un alt plan.

Dacă însă, ca rezultat al stabilităţii eului, nici una dintre părţi nu reuşeşte să dizolve produsul mediator, acest lucru demonstrează în suficientă măsură superioritatea sa faţă de amîndouă. /.../

Dacă produsul mediator rămîne intact, el formează materia brută nu pentru un proces de disoluţie, ci pentru unul de edificare, la care atît teza cît şi antiteza sînt părtaşe. El devine astfel un conţinut nou care guvernează întreaga atitudine, punînd capăt diviziunii şi orientînd energia opuselor către un făgaş comun. Staza e depăşită şi viaţa se poate orienta, cu forţe reînnoite, către noi ţeluri.

Am numit acest proces în totalitatea sa *funcţia transcendentă*, « funcţie » însemnînd aici nu o funcţie de bază, ci o funcţie complexă constituită din alte funcţii, iar « transcendent » denotînd nu o calitate metafizică, ci doar faptul că această funcţie facilitează tranziţia de la o atitudine la alta. Materia brută formată de teză şi antiteză — formare în cursul căreia opusele sînt unificate — este simbolul viu. Profunzimea sensului său este inerentă materiei brute — textura însăşi a *psyche* — care transcende timpul şi disoluţia; configurarea sa prin intermediul opuselor îi conferă forţă suverană asupra tuturor funcţiilor psihicului. /.../

SINE. Ca concept empiric sinele desemnează întregul registru al fenomenelor psihice în om. El exprimă unitatea unei personalităţi în ansamblul ei. Dat fiind că personalitatea totală — avînd în vedere componenta ei inconştientă — nu poate fi decît parţial conştientă, conceptul de sine este, în parte, numai *potenţial* empiric şi, în acest sens, un *postulat*. El cuprinde, cu alte cuvinte, atît ceea ce intră în sfera experienţei, cît şi ceea ce depăşeşte această sferă (sau nu a parvenit încă la ea). Aceste calităţi sînt împărtăşite cu numeroase concepte ştiinţifice care sînt mai degrabă nume decît idei. În măsura în care totalitatea psihică, incluzînd atît conţinuturi conştiente cît şi conţinuturi inconştiente, este un postulat, sinele este un concept *transcendent* căci presupune, pe baze empirice, existenţa unor factori inconştienţi şi caracterizează deci o entitate care nu poate fi decît parţial descrisă, rămînînd încă, în unele aspecte ale ei, incognoscibilă şi de necircumscris. /.../ Empiric sinele apare în vise, mituri şi basme sub forma unei « personalităţi supraordonate », ca rege, erou, profet salvator, etc. sau sub forma unui simbol al totalităţii ca cercul, pătratul, *qadratura circuli*, cruce, etc. Atunci cînd reprezintă o *complexio oppositorum*, o uniune a opuselor, el poate apare ca o dualitate unificată: *tao* ca interrelaţie între *yin* şi *yang*, fraţii inamici, eroul şi adversarul său (arhi-inamicul, dragonul), Faust şi Mefistofeles, etc. Empiric, sinele apare deci ca un joc al luminii şi umbrei, deşi este conceput ca o totalitate în care opusele sînt unificate. De vreme ce un astfel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de concept este ireprezentabil — *tertium non datur* — el este, şi în acest sens, transcendent. Ar fi, din punct de vedere logic, o speculaţie vană, dacă n-ar desemna simboluri ale unităţii reperabile empiric.

Sinele nu este o idee filosofică întrucît nu predică propria sa existenţă, adică nu se auto-hipostaziază. Din punct de vedere intelectual este doar o ipoteză de lucru. Simbolurile sale empirice posedă, pe de altă parte, o *numinozitate* distinctă, adică o valoare emoţională *a priori*, cînd se exprimă prin figuri de tip *mandala*, « Deus est circulus. . . », *tetraktys* pitagoreică, cuaternitate, etc. El se dovedeşte astfel a fi o *idee arhetipală* care diferă de alte idei similare prin faptul că ocupă o poziţie centrală, adecvată semnificaţiei conţinutului său şi numinozităţii sale.

SUFLET (*Psyche*, personalitate, *persona*, *anima*). M-am simţit nevoit, în cursul investigaţiilor mele privind natura inconştientului, să operez o distincţie conceptuală între suflet şi *psyche*. Prin *psyche* înţeleg totalitatea proceselor psihice conştiente şi inconştiente. Prin suflet înţeleg un complex funcţional clar demarcat, care poate fi descris ca « personalitate ». Pentru a face mai limpede ceea ce înţeleg prin această distincţie trebuie să introduc anumite consideraţii suplimentare. Cele care ne-au îndemnat să acceptăm posibilitatea unei pluralităţi a personalităţilor în acelaşi individ sînt în special fenomenele de somnambulism, conştiinţă dedublată, personalitate divizată, etc., a căror investigare se datorează în special şcolii franceze.

(Sufletul, complex personal sau « personalitate »)

Este imediat evident că o atare pluralitate de personalităţi nu poate apare niciodată la un individ normal. Dar, aşa cum arată fenomenele mai sus menţionate, posibilitatea disocierii personalităţii trebuie să existe, cel puţin în germene, în limitele normalului. Şi într-adevăr, orice observator dotat cu o minimă acuitate de observaţie va fi capabil să repereze fără prea mari dificultăţi urme ale unei scizluni caracteriale în individul normal. Nu e nevoie decît să observăm un om cu suficientă atenţie, în condiţii normale, pentru a vedea că o schimbare de mediu aduce cu sine o frapantă alterare a personalităţii şi că apare de fiecare dată un caracter clar definit, notabil diferit de cel anterior /. . ./ Un anumit mediu cere o anumită atitudine. Cu cît mai mult persistă această atitudine şi cu cît mai des este ea solicitată, cu atît devine mai obişnuită. Foarte mulţi oameni provenind din păturile educate sînt obligaţi să se mişte în două medii total diferite — cercul domestic şi lumea afacerilor. Aceste medii total diferite cer atitudini total diferite care, în funcţie de gradul de identificare al ego-ului cu atitudinea de moment, produc o reduplicare a caracterului. /. . ./ Care este adevăratul caracter, personalitatea reală? Este o întrebare la care e adesea imposibil de răspuns. /. . ./ Sîntem în consecinţă deplin justificaţi în a trata disocierea personalităţii ca pe o problemă a psihologiei normale. După părerea mea răspunsul la întrebarea de mai sus ar fi că un astfel de om nu are de loc caracter real: el nu e *individual*, ci *colectiv*, joc al circumstanţelor şi solicitărilor generale. Dacă ar fi un individ ar avea acelaşi caracter în pofida variaţiilor de atitudine; nu s-ar identifica cu atitudinea de moment şi n-ar vrea, nici n-ar putea să împiedice *individualitatea* să se exprime la fel de clar într-o situaţie ca şi în cealaltă. Fireşte, el este individual, ca orice fiinţă vie, dar este astfel doar inconştient. Din cauza identificării sale mai mult sau mai puţin totale cu atitudinea de moment, el înşeală pe alţii şi adesea pe sine însuşi, cu privire la caracterul său real. El adoptă o *mască* despre care ştie că e conformă cu intenţiile sale conştiente, conformîndu-se în acelaşi timp opiniilor societăţii /. . ./

(Suflet ca persona)

Această mască, adică atitudinea adoptată *ad hoc*, este ceea ce am numit *persona*, numele dat măştii purtate de actori în antichitate. Omul care se identifică cu masca

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

este cel pe care l-aş numi « personal » ca opus « individualului ». /. . ./ *Persona* este un complex funcțional care accede la existență din necesități de adaptare sau conveniență personală, dar nu e nici pe departe identic cu individualitatea. *Persona* e preocupată exclusiv de relația cu obiectele. Relația individului cu obiectul trebuie clar distinsă de cea cu subiectul. Prin « subiect » înțeleg în primul rînd acele trăiri vagi, difuze, neclare, sentimentele, gîndurile şi senzațiile care se scurg în noi nu datorită unei continuități demonstrabile a experienței conştiente cu privire la obiect, ci apărînd ca influxuri disturbante, uneori inhibante, ocazional benefice, din întunecatele profunzimi interioare, din bolțile subterane şi dosnice ale conştiinței; ele constituie, în totalitatea lor, percepția noastră cu privire la viața inconştientului. Subiectul conceput ca « obiect intern » este inconştientul. La fel cum există o relație cu obiectul exterior, o atitudine exterioară, există o relație cu obiectul interior, o atitudine interioară. E lesne de înțeles că din pricina naturii sale extrem de intime şi inaccesibile, această atitudine se discerne mai greu decît cea exterioară, sesizabilă imediat oricui. /. . ./ Atitudinea indivizilor față de aceste probleme e foarte diversă Unii nu vor admite să fie disturbați nici în cea mai mică măsură de aceste procese interne, le vor ignora complet; alții sînt tot atît de complet sub dependența lor /. . ./. Alții, în fine, au doar un acces ocazional la aceste solicitări inconştiente sau numai la o anumită categorie a lor. Pentru unii oameni ele pot să nu fi atins niciodată conştiința drept ceva demn de a fi gîndit, în timp ce pentru alții ele constituie probleme acute asupra cărora meditează mereu. /. . ./

(Suflet ca anima)

Putem, în consecință, vorbi despre o personalitate interioară cu aceeaşi îndreptățire cu care, pe baza experienței cotidiene, vorbim de o personalitate exterioară. Personalitatea interioară este modul în care cineva se comportă în relație cu propriile sale procese psihice interioare; este atitudinea interioară, fața caracteristică întoarsă către inconştient. Numesc atitudinea exterioară, fața exterioară, *persona;* pe cea interioară, fața interioară, o numesc *anima*. În măsura în care o atitudine este obişnuită, ea constituie un complex funcțional închegat cu care ego-ul se poate, mai mult sau mai puțin, identifica. /. . ./ este ca şi cum o altă personalitate ar fi luat individul în posesiune, ca şi cum « un alt spirit ar fi pătruns în el ». Aceeaşi autonomie care caracterizează foarte adesea atitudinea exterioară este pretinsă şi de atitudinea interioară, de *anima*. Este una dintre cele mai dificile probleme educaționale aceea de a modifica *persona*, atitudinea exterioară, şi este tot atît de dificil să modifici *anima*, căci structura ei este îndeobşte la fel de bine închegată precum cea a *personei*. La fel cum *persona* este adesea o entitate care pare să constituie întregul caracter al omului şi îl poate însoți nealterată de-a lungul întregii vieți, *anima* este o entitate clar definită, cu un caracter nu o dată autonom şi imuabil. Ea se pretează deci cu uşurință la caracterizare şi descriere.

Aşa cum experiența mea o confirmă, caracterul animei este îndeobşte complementar cu cel al personei. În general, *anima* conține toate acele calități umane comune de care e privată atitudinea conştientă. /. . ./ Caracterul complementar al animei afectează şi caracterul sexual, aşa cum mi s-a demonstrat cu certitudine. O femeie foarte feminină are un suflet masculin, iar un bărbat foarte masculin are un suflet feminin. Acest contrast se datorează faptului că un bărbat nu este în toate privințele şi întru totul masculin, ci posedă şi anumite trăsături feminine. Cu cît mai masculină este atitudinea sa exterioară, cu atît mai obliterate sînt trăsăturile sale feminine; ele apar în schimb în inconştient. /. . ./ Invers, adesea cele mai feminine dintre femei manifestă în viața lor interioară o intoleranță, încăpățînare şi persistență care sînt de găsit cu o intensitate comparabilă în atitudinea exterioară masculină.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

Acestea sînt trăsături masculine care, excluse din atitudinea feminină exterioară, au devenit calități ale sufletului.

Dacă vorbim despre *anima* unui bărbat trebuie deci, logic, să vorbim despre *animus* al femeii, pentru a da sufletului feminin numele său corect. /. . ./

Cît privește calitățile sale umane comune, caracterul animei poate fi dedus din cel al personei. Orice trăsătură care ar trebui să fie în mod normal prezentă în atitudinea exterioară, dacă e în mod evident absentă, va fi invariabil găsită în atitudinea interioară. Aceasta este o regulă fundamentală pe care experiența mi-a confirmat-o nu o dată. Cît privește însă calitățile individuale, nimic nu poate fi dedus cu privire la *anima* de această manieră. Putem fi doar siguri că atunci cînd un om se identifică cu *persona* sa, calitățile sale individuale vor fi asociate cu *anima*. Această asociere dă frecvent naștere în vise simbolului graviditătii psihice, un simbol reductibil la imaginea primordială a nașterii eroului. Copilul care urmează să se nască semnifică individualitatea care, deși prezentă, nu e conștientă încă. Fiindcă în același mod în care *persona*, instrumentul adaptării la mediu, e influențată de condițiile mediului, *anima* e formată de inconștient și calitățile sale. Într-un mediu primitiv *persona* adoptă în mod necesar trăsături primitive, iar *anima* trăsăturile arhaice ale inconștientului, ca și caracterul său simbolic, premonitor. De aici calitățile « roditoare », « creatoare » ale atitudinii interioare. /. . ./

(Imaginea sufletului — Anima/Animus)

Imaginea sufletului este o imagine specifică printre cele produse de inconștient. La fel cum *persona*, atitudinea exterioară, e reprezentată în vise prin imagini ale unor persoane definite care posedă calitățile specifice ale personei într-o formă deosebit de marcată, sufletul, adică *anima* sau atitudinea interioară, e reprezentat în inconștient de persoane definite care posedă calități corespunzătoare. O astfel de imagine e numită « imaginea sufletului ». Uneori aceste imagini reprezintă figuri total necunoscute sau mitologice. La bărbați *anima* e de obicei personificată de inconștient ca femele; la femei *animus* e personificat ca bărbat. /. . ./

Pentru un bărbat, o femeie este un purtător real mai adecvat al imaginii sale sufletești, din pricina calității feminine a sufletului său; pentru o femeie — un bărbat. Întotdeauna cînd între sexe există o relație pasională, aproape magică, e vorba invariabil de o imagine a sufletului proiectată. /. . ./

Dacă imaginea sufletului e proiectată, rezultatul este o legătură afectivă absolută cu obiectul. Dacă ea nu e proiectată, rezultă o stare de relativă inadaptare, descrisă de Freud ca *narcisism*. Proiecția imaginii sufletului oferă o relaxare a preocupărilor legate de propriile procese interioare cîtă vreme comportamentul obiectului este în armonie cu imaginea sufletului. Subiectul se află atunci în situația de a-și putea trăi *persona*, de a o putea dezvolta. /. . ./

Dacă imaginea sufletului nu e proiectată, se dezvoltă treptat o relație morbidă cu inconștientul. Subiectul e tot mai copleșit de conținuturi inconștiente, pe care relația sa inadecvată cu obiectul îl face incapabil să le asimileze sau utilizeze în vreun fel, astfel încît întreaga relație subiect-obiect se deteriorează. Desigur astfel de atitudini reprezintă extreme între care se plasează atitudini mai normale. La omul normal imaginea sufletului nu se caracterizează printr-o claritate deosebită, prin puritate și adîncime; ea este mai degrabă confuză. /. . ./

Selecție și traducere de ANCA OROVEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HANS BALDUNG GRIEN: *Lăncier salutînd (1505)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MANUEL NICHOLAUS DEUTSCH: *Decapitare*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARL GUSTAV JUNG

De la vis la mit

Interpretînd un nou vis, vom avea ocazia să abordăm unele noțiuni esențiale, ca de exemplu pe cea de *arhetip, expresie care desemnează o imagine originară, existînd în inconștient.* Arhetipul e și el un fel de complex; dar spre deosebire de cele pe care le-am studiat pînă acum, el nu mai este fructul experienței personale; este un complex înnăscut. Arhetipul este un centru încărcat de energie. Dragonul de pildă, este una dintre aceste imagini originare arhetipale. Dacă în cursul existenței mele nu întîlnesc dragonul care se află în mine, dacă duc o existență care rămîne privată de această confruntare, voi sfîrși prin a mă simți inconfortabil, aproape de parcă aș fi hrănit constant cu alimente fără vitamine sau sare. Trebuie să întîlnesc dragonul, căci acesta, ca și eroul, este un centru încărcat de energie. Dacă întîlnirea nu se produce, această carență va antrena cu vîrsta o contrarietate similară celei pe care ne face s-o resimțim omisiunea unei nevoi naturale a omului. Poate părea paradoxal, dar aceste imagini originare — care sînt o mulțime — poartă fiecare cu sine energia sa specifică, a căror beneficiari nu sîntem cîtă vreme nu ne-am ciocnit de ele și nu le-am incorporat de o manieră oarecare în trama vieții noastre. Întîlnirea cu dragonul se poate produce potrivit unor modalități diferite, esențialul fiind ca o astfel de confruntare să existe. M-aș face poate mai bine înțeles spunîndu-vă: nu te simți întru totul în largul tău cîtă vreme nu te-ai întîlnit cu tine însuți, cîtă vreme nu te-ai ciocnit de tine însuți; dacă nu ai fost pradă unor dificultăți interioare, rămîi la suprafața propriei tale ființe; cînd o ființă intră în coliziune cu sine însăși, ea resimte, în urma acestei confruntări, o impresie salutară care îi procură bunăstare.

Există arhetipuri care sînt esențiale, care pot suscita modificări fundamentale într-o viață umană. /. . ./

Am spus mai devreme că simbolurile visului sînt de natură esențialmente individuală și că avem în general interesul să interpretăm o serie de vise, ceea ce conferă interpretării o siguranță infinit mai mare decît atunci cînd ea poartă asupra unui vis izolat. În ceea ce urmează mă voi contrazice — cel puțin în aparență — și voi încălca regulile edificate pînă acum: voi interpreta un vis izolat, care nu face parte dintr-o serie și al cărui autor îmi este necunoscut. Voi interpreta acest vis în mod « arbitrar », dar modul meu de a proceda nu va fi nejustificat. Visul de care vom vorbi emană, într-adevăr, din inconștientul colectiv și substanța lui este una esențialmente mitologică. Or, dacă un vis e format din materiale personale, interpretarea sa presupune cunoașterea asociațiilor celui care visează, cărora analistul nu le poate adăuga mare lucru, o persoană fiind, în individualitatea sa, diferită de oricare alta. Fiecare individ nu are oare viața sa proprie, imaginile și reprezentările sale proprii? Dar acest lucru, capital la nivelul inconștientului personal, nu mai este adevărat pentru materialele care emană din inconștientul colectiv. *În fața unui arhetip analistul poate și trebuie să înceapă să gîndească,* căci el relevă o structură comună condiției umane, cu privire la care asociațiile mele vor fi la fel de valabile ca și cele ale visătorului.

* A șasea conferință din cadrul unui ciclu ținut la Basel, la «Societatea de Psihologie», în 1934.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pot atunci furniza paralelele, materialele comparative, pe scurt contextul, cu singura condiţie de a poseda cunoştinţe suficiente. În visul despre care vorbim aceste cunoştinţe mi-au permis să elucidez semnificaţia universală a monstrului. Şi acest lucru este mai mult sau mai puţin adevărat pentru oricine, căci toţi am auzit vorbindu-se de basme, legende şi mitologie.

Visul despre care îmi propun să vă vorbesc provine de la un tînăr care se afla în acel moment în stadiul premonitoriu al unei psihoze maniaco-depresive. Începutul nevrozelor şi psihozelor e frecvent marcat de apariţia unor vise de mare importanţă prin indicaţiile pe care le conţin privind cauzele şi semnificaţia tulburării pe cale să izbucnească. S-ar părea că asistăm la o ultimă tentativă din partea inconştientului de a ridica, într-un suprem elan, pînă la conştiinţa subiectului, simbolurile care i-ar putea furniza, în deruta sa, o preţioasă orientare. Izbucnirea unei nevroze sau a unei psihoze e întotdeauna precedată de o perioadă caracterizată printr-o stare de dezmembrare, în cursul căreia tinde să dispară impresia de securitate inerentă vieţii normale. Panica, instabilitatea ce rezultă din această stare afectează profund inconştientul care se revoltă împotriva acestei derute, împotriva unilateralităţii sau pervertirii conştiinţei; această revoltă provoacă din partea inconştientului un vis, adevărat mesaj de circumstanţă. Nu e de fel rară apariţia unor astfel de tulburări nervoase la subiecţi aflaţi într-o perioadă a existenţei lor în care ei au sentimentul că au realizat o securitate deplină, cînd şi-au făcut proprii convingeri care le par irefutabile dar care, apărînd mai mult sau mai puţin compromise inconştientului lor, provoacă revolta acestuia şi îl fac să adreseze conştientului un vis de importanţă majoră. Visele care au loc la începutul unei nevroze sau psihoze constituie, împreună cu cele din copilăria timpurie, cele mai interesante vise pe care le putem întîlni.

Să mai subliniem, ca preambul, că nu cunoşteam visătorul. Visul mi-a fost comunicat de un prieten, medic alienist într-o clinică, pentru că i s-a părut deosebit de semnificativ. Bolnavul său era un francez de douăzeci şi doi de ani, foarte inteligent şi estet. Aşa cum veţi vedea, expresiile, versiunea visului sînt absolut generale şi nu necesită aproape nici o asociaţie personală, simbolurile pe care le vehiculează fiind dintr-o specie care produce îndeobşte la pacienţi dificultăţi de asociere. Subiecţii care au vise de acest fel rămîn sub impresia stranietăţii lor şi ignoră de unde ar fi putut extrage o asemenea imagistică. De altfel, materialele asociative care se raportează la cele cîteva aluzii personale incluse în vis mi-au fost comunicate, astfel încît sîntem în măsură să le înţelegem. Să adăugăm că bolnavul făcuse o călătorie în Spania şi că reprezentările care joacă un rol în vis sînt în majoritate de origine spaniolă. Depresiunea, diagnosticată ca psihoză maniaco-depresivă, s-a declanşat o dată cu întoarcerea din călătorie. După şase luni bolnavul a putut părăsi clinica, dar cîteva luni mai tîrziu s-a sinucis. Depresiunea sa părea în acel moment vindecată şi el şi-a pus capăt zilelor într-o stare aparent calmă şi rezonabilă. Visul său vă va face să înţelegeţi de ce s-a sinucis. Iată-l:

> Sub catedrala din Toledo se află o cisternă plină cu apă, în comunicare subterană cu Tagele. Această cisternă e o mică încăpere obscură. În apă se află un imens şarpe, al cărui ochi strălucesc ca nişte pietre preţioase. Alături de el, o cupă de aur conţine un pumnal. Acest pumnal este cheia Toledo-ului şi el conferă deţinătorului său suzeranitatea asupra oraşului. Şarpele — o ştiam — era prietenul şi protectorul unui anume domn B.C. Acesta se afla la început împreună cu mine în camera întunecată şi introducea piciorul său gol în gura şarpelui care îl lingea în modul cel mai amical, amîndoi găsind în aceasta plăcere. Astfel, B.C. nu se temea de şarpe, pentru că era un copil inocent; căci în vis B.C. nu era adult, ci în vîrstă de numai şapte ani. Apoi am rămas singur în încăperea întunecată, întreţinîndu-mă cu şarpele căruia îi port un respect profund, lipsit de teamă. Şarpele îmi spune că Spania îmi aparţine de vreme ce sînt prietenul lui B.C. şi mă roagă să-i redau copilul, ceea ce refuz; îi promit în schimb să cobor eu însumi pînă la el şi să mă las mîngîiat de el. În loc de asta, hotărăsc brusc să-i trimit pe prietenul meu S. (care se trage din Maurii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

spanioli, cum o dovedesc tenul său smead şi părul negru). Această descindere necesită ca S. să redobîndească în prealabil forţele ancestrale ale rasei sale. Îi spun de aceea să-şi procure spada cu mîner roşu care se află în fabrica de arme de pe celălalt mal al Tagelui, spadă care provine de la Atenienii sau Foceenii din Massilia, astăzi Marsilia. Prietenul meu se duce după spadă şi descinde în cisternă, unde îi spun să-şi străpungă palma mîinii stîngi cu spada, ceea ce el face. Dar nu are forţa să rămînă în preajma şarpelui; răpus de durere şi teamă el păleşte şi, clătinîndu-se, urcă scara fără a lua pumnalul. Din acest motiv nu poate păstra Toledo-ul şi sînt nevoit să-l abandonez acolo, ca pe un ornament.

Iată ceea ce primitivii, care au un fin discernămînt cu privire la natura viselor, ar numi un *vis mare;* celelalte, visele curente, nu contează în ochii lor, în timp ce dacă vreunul din ei are un « vis mare », el are intuiţia imediată a semnificaţiei sale colective, ceea ce îl face să simtă dorinţa de a comunica visul său întregului său anturaj, ca şi cum ar îndeplini astfel o obligaţie morală faţă de trib. Este reunit în acest caz cercul bărbaţilor, care se aşează pe pămînt şi ascultă povestea visătorului. Anumite dialecte primitive posedă o expresie pentru visul obişnuit şi una distinctă pentru cel mare. Acest comportament aparte nu e o caracteristică exclusivă a primitivilor; el poate fi întîlnit şi în Europa, la Roma, unde îl găsim încă la sfîrşitul Republicii. Ştim de pildă că fiica unui senator roman căreia Minerva îi apăruse în vis s-a prezentat în faţa Senatului cerînd, pe baza visului său, restaurarea unui templu al Minervei care fusese lăsat să cadă în ruine. Senatul, impresionat, a acordat sumele necesare. Această relatare exprimă elocvent intuiţia imemorială a caracterului colectiv al visului mare, care nu aparţine celui care l-a visat, ci colectivităţii, poporului, totalităţii oamenilor. Dacă interpretarea unui astfel de vis e corectă, ea va fi profitabilă tuturor, ceea ce nu se poate pretinde despre micile vise curente.

Să relatăm contextul acestui vis impresionant. Visătorul, aşa cum v-am spus, a petrecut un timp în Spania şi în particular a stat ceva mai îndelung la Toledo, un oraş cu o pecete de neuitat. Comoara oraşului e catedrala sa gotică, una din cele mai frumoase din Europa; ea a produs o impresie profundă asupra visătorului nostru. Oricine a pătruns într-o catedrală gotică a resimţit în ce măsură epoca creştină şi spiritualitatea ei sînt aici încă vii şi se impun vizitatorului. Sub această catedrală, într-un fel sub această lume spirituală şi iradiantă a Evului Mediu, se află o cisternă ale cărei ape sînt în comunicare cu Tagele. Tagele împrejmuieşte oraşul Toledo din trei părţi; ca toate cursurile de apă, el constituie un simbol al fluxului vieţii care se scurge, al fluxului patern. Spunem de pildă : « Tatăl nostru Rinul». Dacă vă veţi afla vreodată pe malurile unui rîu ale cărui ape se scurg liniştite între două păduri şi îi veţi contempla cursul regulat şi etern, veţi percepe valoarea simbolică pe care Tagele o poate avea în visul nostru. Fluviul este corelat printr-un braţ subteran cu cisterna, care formează astfel o pătură de apă izolată de valurile grăbite ale vieţii.

Toledo este încă şi astăzi un oraş fortificat. El a fost în trecut una din fortăreţele inexpugnabile ale Spaniei. Mult timp capitală a Castiliei, el număra deja în Evul Mediu 200 000 de locuitori şi era dominat de castele maure întărite. Un astfel de oraş, înconjurat de ziduri de apărare şi turnuri, umple călătorul de o impresie de neşters de coeziune, unitate, rigiditate superioară, opunîndu-se oricăror influenţe provenind din exterior; e incarnarea unei forţe suverane. Iată de ce *oraşul este, din timpuri imemoriale, simbolul totalităţii perfecte,* capabile să se impună prin forţă proprie oricăror influenţe dezagregante, *simbolul existenţei eterne, asemeni Ierusalimului celest,* care incarnează plenitudinea cerurilor, o stare durabilă, invulnerabilă la atingerea timpului.

Cisterna e o cavernă sumbră situată sub catedrală. Sub bisericile medievale se află în general o criptă care mai este încă la noi loc de înmormîntare şi unde aveau loc odinioară mistere secrete. În apa cisternei înoată un *şarpe*. Şarpele, cum am spus în legătură cu visul precedent, e un animal cu sînge rece, un vertebrat care incarnează

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

pscyhe inferioară, psihicul obscur, inconştientul, ceea ce e rar, incomprehensibil, monstruos, ceea ce se poate instala în noi, inamic nouă, capabil, de pildă, să provoace în noi o boală mortală. Şarpele are ochi care strălucesc ca nişte pietre preţioase, ceea ce a constituit în întreaga antichitate — tradiţiile care confirmă acest lucru nu lipsesc — un atribut al şarpelui magic. Pietrele preţioase, ca şi cupa de aur, subliniază tot ce e aici de un preţ inestimabil. Cupa reprezintă o comoară; ea conţine un pumnal care e în acelaşi timp cheia oraşului; este comoara pe care un dragon are întotdeauna misiunea s-o păzească. Cuvîntul « dragon » provine din latinescul *draco*, care înseamnă pur şi simplu şarpe. Dragonul, simbol al sufletului instinctiv şi inferior, este în Occident un animal considerat nefast, în timp ce în Orient trece drept unul fast. În legendele elveţiene de exemplu, dragonii bîntuie întotdeauna malurile apelor şi sînt adesea gardieni ai izvoarelor, gardieni uneori foarte ameninţători. Ei apar aproape întotdeauna în legătură cu o comoară oarecare ce urmează să le fie sustrasă — aici cheia oraşului —, pe care eroul, prietenul visătorului, trebuie s-o dobîndească. Dar această cheie nu e o cheie obişnuită. E în acelaşi timp un pumnal, reprezentările pumnalului şi cheii fiind contopite, contaminate reciproc pînă la a forma împreună un tot, o unitate inimaginabilă. *Este frecvent in vise ca semnificaţii diverse să fie condensate într-un singur obiect, care le exprimă pe toate*. Ceea ce inconştientul intenţionează să formuleze prin această *cheie-pumnal* nu este exprimabil nici prin pumnal singur, nici prin cheie singură. Aceste două obiecte definesc două aspecte diferite ale unui acelaşi dat, inexprimabil printr-o unică reprezentare; e sarcina spiritului conştient să găsească denominatorul comun al acestor două obiecte disparate. Pumnalul este o armă albă care se poate include, cu acest titlu, în categoria generală a armelor, înglobată ea însăşi în conceptul, mai general încă, de instrument. Pumnalul, ca şi spada, lancea sau săgeata este o piesă executată într-un scop precis, ca răspuns la o intenţie, la o voinţă pe care o semnalează. Orice *instrument* relevă o intenţie, o voinţă determinată care îşi concretizează mijloacele sub această formă. O lunetă astronomică exprimă voinţa constructorului său de a discerne obiecte îndepărtate, iar un pumnal pe cea de a străpunge; voinţa de a străpunge a căpătat corp în acest obiect ascuţit. Pumanlul vrea să-şi atingă scopul; el evocă penetrarea într-o direcţie precisă, ceea ce îl apropie surprinzător de acest alt instrument care este *cheia*. Cheia vrea şi ea să pătrundă; intenţia de a deschide un lacăt, ceea ce degetele sînt incapabile să realizeze, s-a concretizat într-o cheie. Goethe spune sugestiv în *Faust* al său : « Cheia va adulmeca locul dorit, urmeaz-o în adîncimi, ea te va duce la Mame ». Faust ignoră calea ce duce într-acolo, dar cheia, care este intenţie dirijată, o cunoaşte şi găseşte aici punctul său de aplicare propice.

În această ordine de idei, primitivii nu cred despre arma lor că ei sînt cei care o mînuiesc cu o îndemînare deosebită, ci îi atribuie, ca unei fiinţe magice, un suflet care cunoaşte scopul de atins. Dacă vîrful pumnalului găseşte inima adversarului e pentru că o caută şi vrea să pătrundă acolo, pumnalul fiind cel care conduce mîna luptătorului şi nu luptătorul pumnalul. În fapt, în psihologia primitivului, instrumentul, încă nediferenţiat de intenţia pe care o traduce, serveşte drept receptacol proiecţiei sale.

Aceste comentarii evidenţiază ce e comun unui pumnal şi unei chei : ambele adulmecă punctul propice şi conduc la realizarea unui scop. Visul nu ne spune, fireşte, care este elementul psihic din noi care — simbolizat de cheia-pumnal — cunoaşte calea de urmat; în cazul unui tratament ar trebui să-l căutăm.

Să trecem la *prietenul visătorului nostru, acest domn B.C.*, al cărui demon protector este şarpele, demonul individual fiind frecvent reprezentat de un şarpe care incarna, de exemplu, sufletul eroului. Această reprezentare se bizuie pe o concepţie primitivă. Primitivii, o dată îngropat unul de-ai lor, observă moviliţa de pămînt proaspăt

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care îl acoperă; primul animal care se aventurează pe ea este decretat depozitarul sufletului defunctului și va fi venerat cu cel mai mare respect. Prietenul visătorului nostru e un prieten din copilărie; îl cunoscuse către vîrsta de șapte ani, cînd îi trezise un sentiment de puternică prietenie. Aceste prietenii din copilărie sînt adesea de natură pasională; dacă le privim mai de aproape și ne întrebăm din ce sînt formate, descoperim frecvent că fiecare din cei doi prieteni proiectează în celălalt elementele cele mai nobile și prețioase ale vieții sale interioare, comoara sa intimă. Originea expresiei «comoara mea» din limbajul tandru se află aici. *E fără îndoială cel mai frumos mister al prieteniei — a-ți crede prietenul capabil de ceea ce nu îndrăznești să speri de la tine însuți.* Aceste prietenii din copilărie se hrănesc adesea dintr-un secret, din intuiția infantilă a unor valori inestimabile, a unei mari comori ascunse la care prietenul are, poate, acces. Din viața voastră școlară vă amintiți cu siguranță că printre condiscipolii voștri unii treceau drept « eroi »; erau naturi deosebit de dotate, demne de respect, tandru iubite și crezute capabile să săvîrșească minuni. Acest domn B.C. fusese pentru visătorul nostru un prieten astfel idealizat; în ochii săi el ignora frica, era capabil de fapte mărețe și — numai puritate — trecea drept un copil inocent. De aceea își poate el pune piciorul în gura șarpelui, piciorul fiind partea corpului desemnată tradițional — știți asta de la catehism — mușcăturii șarpelui. Copilul din visul nostru s-a putut aventura în vizuina șarpelui, care nutrea pentru el sentimente de prietenie, ba chiar era protectorul lui. Întîlnim din nou aici o reprezentare primitivă originară; vrăjitorii africani trec în ochii tribului drept ființe însoțite de demoni, iar sufletul drept un șarpe; cînd un negru se întreabă perplex ce trebuie să facă, el spune, îndepărtîndu-se: « Mă duc să vorbesc cu șarpele meu », ceea ce înseamnă că se retrage pentru a se întreține cu sufletul său. Șarpele din visul nostru nu numai că nu apare într-o lumină nefastă, dar pare să fie de foarte bun augur; el îl iubește pe copil și sentimentul este, după toate aparențele, reciproc. Găsim același motiv în marele mister de la Eleusis, ilustrat pe un vas mortuar celebru, pe care inițiatul e reprezentat mîngîind șarpele lui Demeter, mama pămîntului; mitologia germanică ne furnizează și ea o legendă potrivit căreia cine reușește să sărute șarpele se va transforma într-o tînără frumoasă; basmul Regelui Broaștelor *(der Froschkönig)* provine dintr-o fantezie analoagă. Numai copilul inocent, omul încrezător pot privi fără spaimă șarpele; toate celelalte ființe umane resimt față de el teroare. Acesta e unul din secretele copilăriei, care dispare o dată cu ea; crescînd, ființa uită secretul totalității infantile, a copilului care știe să lase să trăiască în sine o întreagă lume fără a o paraliza prin reflexii, judecăți, condamnări; a copilului care trăiește într-un fel de Grădină Paradisiacă în care toate ființele viețuiesc pașnic una alături de cealaltă. Cum acest secret se pierde cu vîrsta, putem spune că doar un nesăbuit mai e în stare să presimtă această totalitate dispărută și să înfrunte fără teamă demonul său interior. Grație tînărului său prieten șarpele îi destăinuie visătorului că întreaga Spanie îi aparține. *Întreaga țară* semnifică din nou ideea de totalitate. Posesiunea Spaniei, a întregii țări, e un simbol al *totalității* implicit inclus în suzeranitatea asupra Toledo-ului. Pentru că șarpele interzice accesul la totalitatea ființei, trebuie — el însuși își exprimă această dorință — să descinzi pînă la el; el adresează visătorului cerința presantă ca acesta să-i restituie copilul; cu alte cuvinte și trecînd la general, sufletul inferior localizat în măduva spinării, instinctul profund din noi, aspiră să regăsească copilul. În loc de asta i se dispensează mereu o mulțime de sfaturi considerate rezonabile. Șarpele reclamă însă în mod expres copilul jucăuș și inocent, căci numai cu el se poate înțelege și nu cu adultul, moralistul hiperraționalist care nu știe decît să oficieze de la înălțimea conștiinței sale. Oricum ar sta lucrurile, ființa conștientă a visătorului simte față de șarpe deferență, atitudine care stă mărturie pentru calitățile puțin comune ale bolnavului nostru; el vorbește

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şarpelui cu respect, dar fără teamă; poate că ar fi fost mai bine dacă i-ar fi fost teamă! Această descindere în vizuina şarpelui, care figurează o problemă centrală, este şi ea o reviviscenţă a unui patrimoniu cultural ancestral. Într-adevăr, *iniţierea* a fost întotdeauna imaginată ca un parcurs, o descindere în cavernă, unde sînt ascunse secretele în care urmează să fii iniţiat. *Visul nostru e deci un fel de rememorare a unor vechi mistere iniţiatice*. Un om locuit de răutate nu poate participa la ele, căci s-ar expune primejdiei de a fi muşcat şi otrăvit; este, de altfel, motivul pentru care visătorul nostru preferă să facă uz de expediente. El face şarpelui promisiunea ipocrită că va descinde la el, dar transmite de fapt obligaţia în faţa căreia se află unui alt prieten, un prieten al vîrstei adulte. Visul relatează despre acesta că descinde din Maurii spanioli, cărora Toledo le aparţinuse odinioară. Aceşti Mauri nu erau creştini; ei erau, dimpotrivă, aprigi duşmani ai bisericii creştine în Evul Mediu; un descendent al lor nu poate fi deci un adevărat creştin. El rămîne în profunzimea fiinţei sale un păgîn, un mahomedan, un adversar ireductibil al bisericii. Acest tînăr are tenul smead şi părul negru, ceea ce evidenţiază cu claritate originea sa. Visătorul îi atribuie o cunoaştere satisfăcătoare a spaniolei, arabei — sau a limbii adecvate — pentru a-i permite să aibă o conversaţie profitabilă cu şarpele. Acest prieten cu tenul smead simbolizează *umbra* visătorului. Una din două: ne cunoaştem umbra, sau nu; în acest din urmă caz avem frecvent un duşman personal asupra căruia proiectăm umbra noastră, încărcîndu-l gratuit cu ea. În ochii noştri el este deţinătorul ei ca şi cum ar fi a sa şi i-ar incumba întreaga responsabilitate; este « bête noire » a noastră, pe care o certăm, reproşîndu-i toate defectele, toate urîţeniile şi viciile care ne aparţin în propriu. Ar trebui să luăm asupra noastră mare parte din reproşurile cu care îi împovărăm pe alţii! În loc de asta acţionăm ca şi cum ne-ar sta în putere să ne eliberăm astfel de umbra noastră; este eterna poveste a paiului şi bîrnei. Tînărul cu tenul smead, purtătorul umbrei visătorului, trebuie, în vis, să îndeplinească în locul acestuia ceea ce destinul îi cere. Visătorul preferă să se descarce de această descindere în lumea reptiliană, subiacentă bisericii creştine, pe seama dublului său obscur, a celuilalt cu pielea închisă, a cărui imoralitate declarată se explică prin originea sa păgînă. « Să vadă el de şarpe », gîndeşte visătorul, care speră astfel să înşele reptila. Totuşi, temîndu-se ca întunecatul său prieten să nu fi lăsat să slăbească în el forţele morale ale rasei sale şi să nu fi devenit astfel incapabil să se supună cu succes încercării, visătorul face apel la un ritual special menit să-l doteze cu forţă şi curaj; îl sfătuieşte, în vederea reuşitei, să dobîndească o spadă păstrată într-o fabrică de arme situată pe celălalt mal al Tagelui. Această fabrică de arme albe există şi funcţionează încă în zilele noastre. Spada păstrată, conform visului, aici, ar fi aparţinut Atenienilor sau Foceenilor şi are deci o origine milenară. O spadă are, fireşte, în esenţă, aceeaşi semnificaţie cu pumnalul; este doar mai mare şi reprezintă aici « spada magică » prin excelenţă, cea de care un erou are întotdeauna nevoie. Gîndiţi-vă la Siegfried! E vorba aici de un instrument cultural datînd din cea mai timpurie antichitate. Cum spuneam în legătură cu pumnalul, spada semnalează o intenţie; e voinţa concretizată, mai bine, concretizabilă a omului, graţie căreia el îşi apără viaţa şi cucereşte pămînturi. *Voinţa* e un străvechi bun cultural a cărui naştere coincide în fond cu originea culturii. Cîtă vreme voinţa e inexistentă, nu poate fi vorba de nici un fel de cultură. Iată de ce este în mod manifest lipsită de sens intenţia de a inculca cultură negrilor. *Voinţa n-a luat naştere şi n-a căpătat forţă decît în decurs de milenii şi este de aceea întotdeauna simbolizată în vise sub forma unui instrument transmis din vechime, a unei comori sau arme moştenite de la strămoşi*. Acest patrimoniu cultural ancestral, cu care dublul visătorului trebuie să se înarmeze, are destinaţia să-i confere o forţă magică graţie căreia va ieşi victorios din întîlnirea cu şarpele. În plus, pentru a deveni puternic, prietenul trebuie să-şi inculce o rană care nu e altceva decît o mutilare magică, un

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sacrificiu ritual care poate fi regăsit peste tot, sub formele cele mai diverse. Gîndiți-vă la mutilarea lui Odin atîrnat de un copac; cunoașteți poate remarcabilul pasaj în care spune: « Timp de nouă nopți, rănit de o lance, am rămas atîrnat de un copac clătinat de vînturi, sacrificat lui Odin, propria mea carne sacrificată mie însumi ». *Ritualul mutilator* nu este de origine creștină; el este de inspirație pur păgînă. Pasajul din visul nostru cere și el să fie înțeles sub acest aspect: cum visul face apel la o reprezentare tradițională păgînă, înțelegem că păgînul care dormitează în inima visătorului nostru e cel care trebuie să întreprindă descinderea la dragon. Dar el are nevoie în această încercare de un ajutor al cărui secret era cunoscut de cei vechi și care a fost dat uitării; dacă ar deține acest secret, ar avea, poate, curajul necesar încercării? Mutilarea are un scop magic. Ea simbolizează un sacrificiu propitiatoriu de sine, care anticipează, într-un fel pentru a o deturna, o catastrofă amenințătoare. Această reprezentare este încă extrem de vie și puternică printre primitivi. /. . ./

În vis prietenul, care e în același timp dublul și umbra visătorului, trebuie să-și străpungă simbolic mîna, pentru a conjura primejdia dragonului. El dă ascultare acestei injoncțiuni și își străpunge mîna stîngă, partea stîngă fiind întotdeauna partea defavorabilă. (De aici dublul sens al cuvîntului latinesc *sinister*; partea stîngă e partea obscură și inconștientă, în timp ce partea dreaptă e cea conștientă; mîna dreaptă e cea inervată în principal de conștiință, celei stîngi fiindu-i destinat să fie acompaniatoarea). Totuși, în pofida tuturor acestor preparative, durerea și teama sînt prea mari și subjugă pe prietenul maur; el nu face față încercării și urcă scara fără a fi reușit să obțină pumnalul, cheia orașului; aceasta devine astfel inaccesibilă visătorului nostru.

Ajungem acum la sfîrșitul ciudat al visului: visătorul își abandonează acolo prietenul ca pe un ornament. O decorație poate fi un tablou agățat pe perete, un bibelou, o statuie de ghips, etc. Prietenul este deci abandonat de visător ca o decorație, adică ceva futil și nesemnificativ, într-o poză artificială, privată de viață. Prietenul își vede retrasă rațiunea de a fi; el devine un fel de statuie de sare, pur decorativă și total străină de rolul eroic căruia îi era inițial destinat. Aceasta e concluzia visului: visătorul n-a îndeplinit sarcina care îi incumba; el și-a încălcat promisiunea de a descinde la șarpe; printr-o înșelătorie îi delegă un prieten; *abordarea problemei sale vitale e abandonată unei părți inconștiente a personalității sale*, ca și cum visătorul ar spune, aparte, acesteia: « Descurcă-te, nu mă privește, mă spăl pe mîini ». Am mai comentat această atitudine în legătură cu visul precedent. Cînd o problemă penibilă ne zgîndărește, agităm bagheta magică a intelectului care o elimină din raza noastră de gîndire. Problema e atunci automat abandonată celuilalt din noi, geniului nostru, umbrei noastre, unei parcele inconștiente a ființei noastre care trebuie să o asume și care încearcă într-adevăr să o rezolve, dar Dumnezeu știe cum! /. . ./

Iată-ne în posesiunea unui amplu material care formează contextului visului și care ne permite să-l concepem ca pe un mit al dragonului sub formă individuală. Visătorul nu era un savant versat în mitologie; firește, în copilăria sa, fusese legănat cu povești și legende. Dar adult fiind, nu l-ar fi trecut niciodată prin cap să-și forjeze un asemenea mit și nu s-ar fi așteptat să-l întîlnească în imaginația sa. Și totuși visul s-a produs în el, adică inconștientul său a exprimat, cu ajutorul materialelor visătorului și sub o formă personală, tabloul complet al unui mit al dragonului, cu toate peripețiile sale. Astfel situația sa conștientă, în acel moment instabilă, a cristalizat în el liniile generale ale acestui mit. Ce trebuie să credem? Asta înseamnă: « Te afli la o răscruce de drumuri unde ființa umană, dacă încearcă să trăiască deplin orbita vieții sale, s-a aflat de multe ori înaintea ta. Situația care e astăzi a ta a fost, în decurs de milenii, trăită de un număr incalculabil de ori. » E ceea ce demonstrează mitul dragonului, care poate fi regăsit în întreaga umanitate, care e răspîndit pe întreg pămîntul, fără distincție de latitudine sau climă, neexistînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nici un popor care să nu-l posede, pe acesta sau o imagistică corespondentă. Peste tot întîlnim un erou îndeplinind o sarcină excepţională. Generalitatea acestei imagini arhetipale permite să afirmăm că ea corespunde unei experienţe curent trăite de om şi repetate la infinit în decursul secolelor; de fiecare dată cînd fiinţa e confruntată cu o situaţie pe care nu parvine să o domine, inconştientul, ca răspuns la reprezentarea unei sarcini insolubile, unei exigenţe impracticabile, reacţionează — şi o face astfel să reapară mereu — reproducînd imaginea ajutătoare a mitului dragonului. Aceste imagini arhetipale au /. . ./ o cuprindere care nu le aparţine decît lor: ele slujesc includerii într-un cadru general şi supra-individual a cazului personal care pare unic şi insolubil; ele arată în acelaşi timp că suferinţa unuia e suferinţa tuturor şi că situaţia particulară, inextricabilă, constituie o problemă umană absolut generală. Se află aici un cîştig cert: ghimpele dureros pe care îl înfige orice situaţie excepţională, impresia de izolare pe care o provoacă sînt suprimate şi individul repus în relaţie cu umanitatea în ansamblul ei. Acesta este motivul pentru care vechii preoţi-tămăduitori — am spus-o mai devreme — utilizau aceste imagini arhetipale ca mijloace de vindecare. Ei îşi făceau « pacienţii » să întrevadă aceste imagini consolatoare, care le dezvăluiau, în izolarea şi părăsirea lor, că umanitatea întreagă, din totdeauna, a împărtăşit durerile lor. Aceste evocări ne emoţionează şi fac să vibreze în noi ceva ce ne spune că realmente nu mai sîntem singuri. Filosofia japoneză exprimă un aspect al acestei idei, spunînd: « Cînd eşti singur şi crezi că poţi face ce vrei, nu uita de bătrînul înţelept care locuieşte în inima ta. » Acest *bătrîn înţelept* e incarnarea vie în noi a imaginilor arhetipale. E omul bătrîn cît lumea care, timp de două milioane de ani, a trăit viaţa umană cu toate suferinţele şi bucuriile ei, a înmagazinat imaginile fundamentale ale existenţei şi care, în numele experienţei sale eterne, delegă o imagine care face să comunice cu fondul uman orice situaţie individuală, în aparenţă unică. A aplica în mod adecvat arhetipul care convine nu constituie numai arta şamanului primitiv sau înţelepciunea preoţilor-terapeuţi care i-au succedat, ci şi cea a directorilor noştri de conştiinţă, căci suferinţa eroului simbolic, pe care se bazează întreaga religie creştină, e şi ea o imagine arhetipală de acest fel care înalţă — şi astfel dezleagă — suferinţa fiecăruia la nivelul suferinţei tuturor. În ce constă acţiunea consolatoare a acestor imagini? O mare suferinţă, o zguduire morală ne îndepărtează de fundamentele existenţei şi de instincte; subiectul aflat într-o asemenea situaţie suferă o particularizare excesivă, o izolare, o dezorientare; aceste imagini salutare vin să arate sufletului suferind în ce stare se află el, ce episod al existenţei trăieşte; dacă el e capabil să presimtă ceea ce ele evocă, cîştigul său va fi imens. /. . ./

Autorul visului nostru e pradă unei profunde derute, unei atari particularizări, dezorientări, încît nu mai ştie să-şi găsească drumul. El nu e conştient de furtuna care se adună şi ameninţă, dar inconştientul îi spune: « Eşti confruntat cu o problemă care a fost dintotdeauna exprimată prin mitul dragonului ». Visul utilizează un limbaj încă şi mai specific, care actualizează vechile imagini primitive, adăugîndu-le catedrala din Toledo. Am putea aproape traduce acest mit sub forma unui dialog sau apolog. Visătorul, de pildă, vizitează pe bătrînul înţelept de care am vorbit mai sus şi îl întreabă: « Ce se întîmplă cu mine? Nu mă mai înţeleg! »

— « De unde vii? Ai fost la Toledo şi în catedrală; ce ai contemplat acolo? Ce ţi-a produs impresia cea mai profundă? » Şi bătrînul înlelept încearcă să-l ajute să devina conştient de situaţia sa: « Ai mai văzut sub catedrală lucruri de mirare, o cisternă în care se afla un dragon, un şarpe, care păzea o cupă de aur, conţinînd cheia oraşului. » Tînărul nu înţelege de fel acest limbaj enigmatic. Dacă ar putea rezuma toate impresiile pe care le-a resimţit la Toledo — şi pe care nu ni le putem imagina decît cu greutate întrucît n-am fost acolo — ar face cu siguranţă o descriere vie şi fra-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pantă a epocii medievale în strălucirea şi forţa sa şi a acestui oraş care a fost sediul Inchiziţiei după ce fusese centrul ştiinţei arabe. Se întîlneşte acolo amestecul curios a două culturi, cea creştină şi cea islamică şi păgînă. Această fuziune declanşează cu siguranţă, la o persoană cultivată, asociaţii puternice, care se grupează în jurul înseşi concepţiei sale cu privire la lucruri şi hrănesc preocupările sale privind pe de o parte lumea creştină, pe de alta o lume diferită şi opusă ei. Lumea creştină e lumea visătorului, lumea de sus, în timp ce lumea păgînă e o lume subterană care a fost depăşită. Alfonso VI a reuşit să recucerească Spania şi să izgonească pe Mauri. Şarpele a fost îndepărtat şi închis în subterană, ceea ce constituie o imagine apocaliptică, înnăscută fiinţei creştine, chiar în absenţa oricărei educaţii religioase. Ne închipuim întotdeauna că creştinismul constă într-o anumită profesiune de credinţă şi în apartenenţa la Biserică. În realitate *creştinismul* e *lumea noastră*. Tot ce gîndim e fructul Evului Mediu creştin. Însăşi ştiinţa noastră şi, pe scurt, tot ce mişcă în creierele noastre, este necesarmente fasonat de această epocă istorică ce trăieşte în noi, de care sîntem pentru totdeauna impregnaţi şi care va constitui, pînă în timpuri îndepărtate, un strat al psihicului nostru, la fel cum corpul nostru păstrează urmele dezvoltării sale filogenetice. Mentalitatea noastră în ansamblul ei, concepţiile noastre cu privire la lucruri s-au născut în evul mediu creştin, fie că o vrem sau nu. « Secolul luminilor » n-a şters nimic; amprenta creştinismului se regăseşte pînă şi în modul în care omul a vrut să raţionalizeze lumea. Viziunea creştină a lumii e, prin urmare, un dat psihologic care scapă explicaţiilor intelectuale. *E un trecut care, în urmele şi consecinţele sale, va fi, ca orice trecut, un etern prezent. Sîntem odată pentru totdeauna marcaţi de pecetea creştinismului. Dar nu e mai puţin adevărat că purtăm în aceeaşi măsură semnul a ceea ce l-a precedat*. Creştinismul are o vîrstă de aproape două mii de ani; în istoria lumii asta nu reprezintă decît un scurt moment. El a fost precedat de o stratificare de secole, de nenumărate milenii, în care lucrurile erau altfel. Epoca istorică nu e mai veche de patru mii de ani înaintea erei noastre. Înainte de ea s-au scurs o sută cincizeci pînă la două sute de mii de ani de existenţă primitivă a triburilor, existenţă care şi-a înrădăcinat tradiţiile în fiinţe şi de care sîntem încă impregnaţi. Departe de a se fi pierdut, această tradiţie continuă să trăiască în noi şi se poate arăta cu uşurinţă că ea s-a topit organic în creştinismul nostru, şi că Biserica catolică s-a ridicat pe fundamentul unui sincretism păgîn. Continuitatea istorică e însă întreruptă de o cezură care se exprimă exterior prin faptul că, potrivit învăţăturii religioase pe care am căpătat-o, creştinismul a apărut în istorie privat de orice trecut, ca un fulger pe cerul senin Această concepţie a fost fără îndoială necesară, dar sînt convins că e falsă, căci nu există nimic care să nu posede istoria sa, şi creştinismul, chiar dacă pretinde că e o revelaţie căzută din cer, nu are mai puţin devenirea sa proprie, începuturile sale fiind de altfel de o perfectă claritate. Nu numai anumite practici ale messei, anumite particularităţi ale vestmintelor sacerdotale sînt împrumutate trecutului păgîn, dar ideile fundamentale ale creştinismului au şi ele antecedentele lor istorice. Cezura în sînul continuităţii se datorează, am spus, impresiei profunde produse de pretinsa unicitate a creştinismului, impresie căreia toată lumea i-a sucombat şi care a făcut să se edifice într-un fel o catedrală pe un templu păgîn, ale cărui vestigii au fost atît de bine ascunse, încît prezenţa sa a fost dată uitării. Astfel sub catedrala din Toledo, se află o cisternă care constituie o reprezentare tipică a unui loc antic de iniţiere, în care veghează un şarpe salutar. Această reprezentare a şarpelui în cripta obscură e o imagine păgînă, care a supravieţuit în sînul tradiţiei creştine şi posedăm descrierea sa semnificativă datînd din secolul V al erei noastre.

Ce să concludem din toate aceste corelaţii? Visul nostru pare să spună · sub concepţia creştină a lucrurilor subzistă vestigii indubitabile ale tradiţiei păgîne, vestigii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care, fireşte, lipsesc în tradiţia creştină, căci aceste supravieţuiri sînt inferioare şi obscure, raportîndu-se la sufletul primitiv, la « psihismul spinal », la fiinţa impregnată de instincte. Dar dacă aceste elemente lipsesc în partea superioară a psihicului, în catedrala creştină, ele nu sînt mai puţin, încă vii, în subterane. Imaginile mitologice ale visului său ar fi trebuit să atragă atenţia visătorului asupra faptului că fiinţa gîndind şi simţind în sensul *credo*-ului creştin a ajuns la o răscruce în care trebuia să devină conştientă de un secret nebănuit pînă atunci, secretul antic al şarpelui. Prietenia pe care visătorul o purta acelui domn B.C., care ştia să se poarte cu şarpele, ar fi trebuit să-i indice ce atitudine să adopte pentru a aborda în mod profitabil dragonul. Ce secret păzea acesta? Faţă de ce se închisese Biserica creştină? Ce a fost pierdut din vedere, uitat şi acoperit de secole, dar ştiut încă de cei vechi? E secretul terestru al *sufletului inferior*, al *omului natural* care nu trăieşte de manieră pur cerebrală, la care măduva spinării şi simpaticul mai au încă un cuvînt de spus. S-a cercetat şi disecat acest secret în mod raţional şi s-a pretins că e vorba de asta sau cealaltă, de sexualitate şi multe alte lucruri; dar el a scăpat acestor tentative, căci el implică problema concepţiei de ansamblu cu privire la lucruri şi rămîne inabordabil pentru oricine nu adoptă o *atitudine religioasă* şi nu se opreşte *la simboluri*. Căci comprehensiunea acestui mister le face necesare, el nu poate fi aprofundat doar prin limbajul raţiunii /.../ Iată de ce am susţinut întotdeauna că trebuie să atacăm aceste domenii din unghiul lor iraţional şi să ne interesăm în primul rînd de ceea ce inconştientul ne poate spune. Dacă aş avea de tratat acest pacient, aş face să debuteze convorbirile noastre punînd pe tapet viziunea creştină a lumii; i-aş spune: «Sînteţi fără îndoială de o înaltă moralitate, dar trăiţi înăuntrul unei concepţii a lucrurilor care, fiind prea rezonabilă, v-a făcut să pierdeţi din vedere şarpele. Fireşte, ortodoxa dumneavoastră conştiinţă creştină vă şopteşte că e vorba de diavol, gazdă a profunzimilor şi că şarpele, care îl incarnează, trebuie să rămînă izgonit în subterane, ca un primejdios comesean pe care trebuie să evităm să-l frecventăm. *Dar cînd te afli în pragul unei psihoze e fără îndoială cazul să te preocupi în fine de acest şarpe, căruia vechii înţelepţi îi atribuiau virtuţi salvatoare*. Din pricina întunecării în timp a cunoaşterii noastre a fost visul nevoit să recurgă la instrumentul antic al cunoaşterii, spada discriminatoare fabricată de cei vechi.

Am omis ceva: mînerul spadei era roşu. Roşul e culoarea sîngelui. Cînd sîngele e în joc, situaţia devine serioasă şi alibiurile înşelătoare îşi pierd eficacitatea. Ce greşeală comite bolnavul nostru? El nu bănuieşte în ce situaţie se află şi ignoră de ce s-a rătăcit în ea; el ignoră de asemenea că problema de care suferă nu îi e proprie numai lui, ci constituie un rău al secolului. *Ce înseamnă o problemă contemporană?* A spune despre o problemă că e generală înseamnă a spune că ea există în minţile a numeroase fiinţe umane; acestea sînt alese de soartă, în virtutea naturii lor intime, pentru a suferi de o incompatibilitate gravă, care devine acută în lumea modernă, şi pentru a o ridica la demnitatea de problemă de rezolvat. Întotdeauna indivizii luaţi unul cîte unul sînt cei care resimt o problematizare latentă care îi afectează pînă în străfundurile lor, ei sînt cei chemaţi să-i răspundă şi să contribuie la soluţionarea ei, căutîndu-i, pentru că nu pot face altfel, o soluţie în propria lor viaţă. Tînărul autor al visului nostru face parte dintre cei chemaţi, dintre cei ce trebuie să găsească răspunsul la întrebările: « Ce ne lipseşte astăzi? Ce am omis? Ce mai trebuie să ştim ? »; chemaţi, destinaţi să arunce o punte între contemporan şi ancestral, pentru ca noi să putem depăşi prăpastia căscată în noi între straturile superioare ale psihicului nostru, formate din gîndurile şi sentimentele noastre raţionale şi straturile inferioare, care există dintru eternitate. /.../

Am uitat, în deplină naivitate, că sub lumea noastră raţională e ascunsă o alt lume. *Nu ştiu ce va mai trebui să suporte umanitatea înainte de a-şi face această măr*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

turisire ! Părem, de pildă, să nu fim conştienţi de faptul că *noi sîntem cei care am făcut războiul şi ne imaginăm că el a venit de la sine.* Nu e chiar atît de simplu ! Dacă tînărul nostru ar fi înţeles sensul visului său, el ar fi trebuit să-şi spună : « Sînt pradă unui lucru care mă ţine încătuşat şi care, îngustîndu-mi orizontul, mă închide altor percepţii şi face ca ele să îmi apară străine. Am trecut pe lîngă un secret. » Ce e acest secret ? El conţine o cheie, instrument esenţial intrării într-un oraş, graţie căruia am deveni capabili să comandăm ansamblului. *Ansamblul ? E personalitatea totală, sufletul în întregul său, şi nu doar una dintre parcelele sale. Trebuie restituită unitatea ţării, integritatea domeniului psihic.* Nu va fi suveran al întregului decît acela care va avea curajul să pună mîna pe cheie, a cărei cucerire presupune să fii inocent, asemeni copilului ce fusese odată visătorul. Prietenul său B.C. îndeplinea această condiţie, căci el nu se temea de secret şi îl aborda în deplină naivitate. Copilul, nu-i aşa, care nu are decît un picior în lumea conştiinţei, care nu e încă comprimat şi înregimentat de ea, dispune întotdeauna de flerul necesar pentru a conversa amical cu « animalul din el »; această ultimă expresie trezeşte în spiritul nostru un dezgust profund. Acest « animal din noi » nu este însă nimic altceva decît natură, şi nu e mai abominabil decît animalele care trăiesc în natura înconjurătoare şi îndeplinesc cu fidelitate voinţa Creatorului, ceea ce n-am putea pretinde despre noi, care încercăm întotdeauna, prin capriciile şi subterfugiile noastre, să ne sustragem acesteia. Ambiţia noastră nu vizează realizarea totalităţii fiinţei noastre — o asemenea ambiţie ar fi incomodă şi dezagreabilă. Animalele, ele, sînt cu adevărat ele însele. Animalul şi planta sînt pentru mine simbolurile înseşi ale fiinţei pioase. Avem toate motivele să ne inspirăm din exemplul lor; ele trăiesc totalitatea fiinţei lor, la fel cum copilul o trăieşte pe a sa. În imperiul oamenilor această inconştientă plenitudine a dispărut desigur. Dar de ce spune Cristos : « Fiţi dulci ca porumbeii şi inteligenţi ca şarpele ? » Sfîrşitul frazei : « Inteligenţi ca şarpele ! » sună prost urechilor noastre. La fel, cînd spune « Iubeşte-ţi aproapele. . . » găsim acest gînd foarte frumos căci el ne dispensează să ne ocupăm de noi înşine; dar cînd adaugă : « iubeşte-ţi aproapele *ca pe tine însuţi !* », acest comandament nu mai are adeziunea noastră şi pretindem că ar însemna să ne arătăm egoişti dacă ne-am iubi pe noi înşine. A se iubi pe sine ! Nu era necesar să predici asta celor vechi, care o făceau în mod natural. Şi astăzi ? Am face bine să luăm niţel în serios acest « ca pe tine însuţi ». Cum pot să iubesc pe altul dacă nu mă iubesc pe mine ? Cum să fii altruist dacă te maltratezi pe tine însuţi ? Cînd tratăm persoana noastră cu demnitatea pe care o merită, cînd ne iubim, mergem din descoperire în descoperire, înţelegem ce sîntem şi ce trebuie să iubim. Nu e vorba aici de nimic mai puţin decît a pune piciorul în gura dragonului. Cine e incapabil de iubire va fi incapabil să o metamorfozeze şi lucrurile îşi vor urma vechiul curs. *S-a uitat că sub catedrala creştină se află un sanctuar antic de iniţiere în care trăieşte un şarpe, fidel gardian al cupei de aur, care conţine cheia totalităţii.* Nu trebuie să confundăm *sinele* pe care trebuie să-l iubim, cu mica noastră persoană, eul noastru pe care nu-l iubim pentru el însuşi, ci de dragul cupei de aur, al Toledo-ului, oraşului în întregul său, ţării în întregul ei şi al celor care o locuiesc. « Sinele » pe care trebuie să-l iubim, care se manifestă prin existenţa sa individuală, e diferit de eu. Sinele e totalitatea noastră psihică, formată din conştiinţă şi din oceanul nemărginit al sufletului pe care ea pluteşte : *Sufletul meu şi conştiinţa mea, iată ce e sinele meu, în care sînt inclus ca o insulă în valuri, ca o stea pe cer.* Astfel sinele e infinit mai vast decît eul. A te iubi pe tine ar trebui să însemne a iubi această totalitate, prin care ar fi iubită umanitatea întreagă. /. . ./

În româneşte de ANCA OROVEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FELICE FILIPPINI, schițe pentru un portret al lui Giacometti

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELVEŢIA, VERSANTUL GIACOMETTI

In cheie «Micromégas» ● Exotismul duratei ● Anch'io sono un Giacometti» ● Pe dimensiunea concretă a istoricităţii helvete ● «Plus on échoue, plus on réussit»

În anii cînd mergea săptămînal să-şi ţină cursul la Geneva, criticul Albert Thibaudet pleca de la Paris, de fiecare dată, cu o valiză de cărţi, nou apărute. De-a lungul a cîteva ore bune de călătorie, el arunca pe geamul trenului, unul cîte unul, volumele pe care le răsfoise: metodic pe cît de nonşalant, se degaja de mai toate, semănînd cu ele drumul, pregătindu-şi astfel celebra sa rubrică de la Nouvelle Revue Française. *Semăna, pe acest itinerar, un spaţiu de comunitate franco-helvetă, luxuriant destul, — prin care altădată trecuse însuşi Sainte-Beuve, profesînd, cu un secol mai înainte, în Lausanne, cursul de unde avea să crească, magnific comprehensivă, opera lui capitală, de istorie a literaturii franceze,* Port-Royal. *Un spaţiu marcat, deopotrivă, şi prin încrucişări de gesturi exclusive, nedrepte uneori, însă irecuzabil concludente, — Voltaire, de pildă, scriind, mînios, «roman», în timp ce-l străbătea, pe exemplarul* Discursului despre *inegalitate al lui Rousseau, refuzînd hiper-critic, ca o extravagantă plăsmuire, visul lui de comuniune şi armonie. Din opoziţia simetrică a unor astfel de opţiuni, posteritatea însă a alcătuit un teritoriu de întîlniri profunde; marile destine de cultură colectivă nu tolerează doar, ci reclamă, tratări sintetice care să dea ideilor, oricît de lucide, — discursului de idei, o coerenţă vitală asemenea ficţiunii. Nu ca un logogrif ingenios, ca un risc hibrid, asociez lumii romande, în tradiţia ei de pozitiv bun-simţ, o fierbere de turbulenţă inventivă: o văd desfăşurîndu-se, şi văd Elveţia toată, cultura ei multiplu acumulată, ieşind din condiţia stratificărilor etanşe, de obiect pe care istoria l-ar fi tasat greoi, după o configuraţie impermeabilă. În făptura unei asemenea culturi, noi ne-am silit mereu să facem recognoscibili curenţii care-i asigură, deschis şi salutar, respiraţia: am privilegiat ceea ce transformă discursul opac despre lucruri într-o atitudine intelectuală franc animată. Fără a-l supăra pe Voltaire, am crezut că o asemenea materie poate fi, chiar ea, prilej pentru un* roman al ideilor.

●

Cel care se pregătea să devină patriarhul de la Ferney ne cădea, în fond, dreptate atunci cînd imagina, chiar în acei ani, în 1752, perspective intelectuale incitante, tulburător labile: ca într-o lunetă întoarsă, lumea de voiaje intersiderale din Micromégas *funcţionează drept memento de relativitate. Tînărul cu acest nume, locuind o planetă satelit al lui Sirius, e un pitic (micro-), în raport cu fiinţe din sisteme astrale încă mai vaste. Dar e uriaş (-megas), în raport cu măsurile noastre de sărmani Terrieni: 8 leghe*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DAN HĂULICĂ

DISCIPLINA ABISELOR

inălțime (peste 30 de kilometri), o mie de simțuri, extensia pe atîția parametri adăugîndu-şi durata, o viețuire pe zeci de milenii. Zburînd din glob în glob, pe coada unei comete, gigantul zăreşte, pe o băltoacă oarecare, o infimă jucărie — corabia expediției ambițioase care s-a dus în Laponia, să măsoare arcul meridianului şi curbura Pămîntului. Voltaire nu le ierta, lui Maupertuis şi savanților săi, că turtiseră, prin mensurațiile lor, imaginea sferei terestre. Însă umorul filozofic — inevitabil autocritic — ar trebui să reducă la o gîlceavă sterilă orice asemenea dispută. Micromégas dealtminteri le dăruie isteților cu gabarit minuscul o carte fundamentală, pentru Academia lor de Ştiințe: mai radical, mai demonstrativ zadarnică decît cărțile pe care le arunca Thibaudet, aceasta, cînd e solemn deschisă, vădeşte numai pagini albe !

Dar nu pedagogia glumeață a acestui vid ne-a oprit asupra episodului voltairian, ci însăşi ambiguitatea intre liliputan şi grandios care stă în miezul neliniştii creatoare, a îndrăznelii metafizice, definitorie pentru o operă de straniu impact figurativ — aceea a lui Giacometti. În ajunul întoarcerii la Paris, în 1945, după trei ani de lucru la Geneva, cînd Albert Skira îl întreabă dacă şi-a trimis deja sculpturile, Giacometti răspunde: « Le iau cu mine ! » Şi scoate din buzunare nişte cutii de chibrituri, conținînd alcătuiri cît unghia. Adesea relatată, intrînd cumva în folclorul geniului — ce nu răspunde niciodată aşteptărilor tocmai fiindcă e în chip rebel indispensabil— ,întîmplarea vorbeşte despre dilemele cărora artistul acesta avea să le răspundă: pentru a întemeia din nou figurația, zguduitor şi irepetibil, pentru a-i spori paradoxal şansa de absolut tocmai apropriindu-şi, de la rădăcină, cu nesățioasă deciziune, precarul şi failibilul care sînt date în fenomenologia percepției. Dar nici compresiunile de scară — ilustrate prin acea împrejurare genevezã—, nici dilatările pe verticală, ce potențează subit intensitatea aparițiilor giacomettiene, nu-s mijloace ale vreunui iluzionism de anamorfoză. Voința lui, incomparabil îndărătnică, era de a traduce realul, şocul său, dincolo de clişee, cu adevărul redemptor ce aparține ipostazelor supreme: ațintind viața într-un rapt total, care nu se teme să asume şi moartea.

●

Nu imobil, însă identic cu sinele său profund, Giacometti era într-atît el, încît « nu puteai nici pentru o clipă să ți-l imaginezi, să-l doreşti — oricît de puțin — altul ». Evidența pe care o impunea, fie că îți plăcea, fie că nu, se fixa în cuget întreagă,

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

de nedesfăcut: asemenea cu a rădăcinii, a stîncii. Contagioasă, — adăuga copleșit un admirator de talia lui Gaëtan Picon — evidența lui « ne dădea, în ochii noștri proprii, un început de evidență ».

Cel care așternuse aceste rînduri de omagiu despuiat, la moartea sculptorului, păstra sfielnic și tenace întipărirea revelației giacomettiene: mi-l amintesc pe profesor evocînd fără facondă, cu un fel de teamă respectuoasă, insolitul acestor întîlniri cu geniul. Tot ce-i fără pereche într-un asemenea destin, inconfortul fertil al unei asemenea obstinații consumptive părînd a reitera neîmpăcat același pas, aceeași operă unică, disprețuind suveran orice diversitate parazitară, totul îmi răsărea, avar adus în lumină, de către cel care îngrijea în acei ani — superb inutile și incitante — Cărările creației: Les Sentiers de la Création, vestita colecție de la Skira, seria ce modulă, paradoxal, un scrupul intact al excepției. Niciodată nu întrezărise mai bine — îmi spunea acel mandarin al literelor — decît prin Giacometti, și apoi prin Dubuffet, ireductibilul care-i puterea marelui artist. Cînd cea din urmă întîlnire cu sculptorul, într-o zi din ianuarie 1966, luase înfățișarea unui pelerinaj cernit, — la satul de baștină al lui Giacometti, devenit totdeodată, brusc, loc al despărțirii definitive —, criticului i se descoperi o imperioasă analogie: acest insondabil, al unei stranii vocații, se convertea în distanță temporală, milenar vastă. A însemnat-o tulburător, în niște rînduri stăpînite, Întoarcerea de la Stampa: « la un capăt al sicriului, o mică ferestruică îngăduia, deschisă, să-i vezi fața. Sub sticlă mi s-a părut — cap închircit, într-adevăr de ceară, sub coama părului cenușiu — aceea a strămoșului mitic al omului pe care-l iubisem; sau poate chiar a unui necunoscut mort de mii de ani, aztec, egiptean, îmbălsămat în acest sarcofagiu, și neavînd nimic de a face cu toate astea ».

•

Resimțit astfel, ca dintr-o istorie îndepărtată a speței, dintr-un soi de exotism al incomensurabilei durate, nu m-am mirat să citesc altunde, despre Alberto Giacometti, — despre figura lui dureroasă, cu « ochii și expresia lui de mare fiară rănită » — că era « pitecantropul, păzitorul druid » al unor adîncuri de trăire neatinse. La modul său intuitiv și sentențios, Keyserling pretindea cîndva că în vinele adevăraților Elvețieni de la munte curge un sînge arhi-vechi, că este, în acest nucleu al rasei, o bătrînețe asemenea cu a gnomului și a troglodítului. Ca toate dominantele de el stabilite, ingenios hiperbolică, arbitrară pe cît de percutantă, și aceasta comportă, desigur, corecțiuni sensibile. Însă portretul trasat de filozof Helvetului care accede la o anume eminență s-ar potrivi aici în chip uimitor. El îl avea în vedere pe Carl Gustav Jung, savantul care s-a simțit dator să-i replice, chibzuit și nobil, relevîndu-i nedreptățile într-un ton de exemplară civilitate. Cel căruia, în schimb, o atare abruptă tipologie i s-ar adecva neașteptat îmi pare Giacometti însuși: « Elvețianul important este și el esențialmente un om aspru, un urs, un produs al pietrei primitive și al dîrzeniei țărănești. Dar e în același timp distins în felul său particular, — continua Keyserling. E independent, cu adevărat modest și cu autenticitate simplu. El este, mai ales, lipsit de invidie. »

Cei care l-au cunoscut abundă în notații confirmînd astfel de trăsături morale. La țară, în satul său de munte din Grisoni, cîteva ore după ce descinsese de la Paris, Gia-

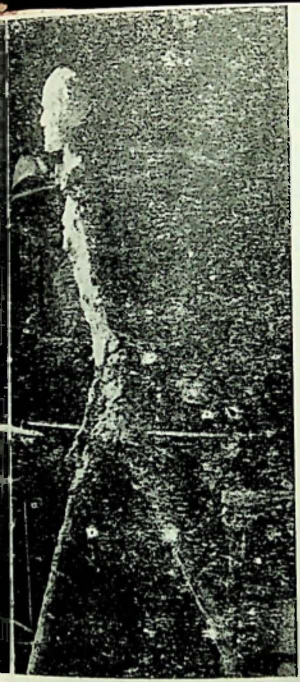
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALBERTO GIACOMETTI, *Portretul lui ELIE LOTAR*, fiul poetului Arghezi, 1965, bronz

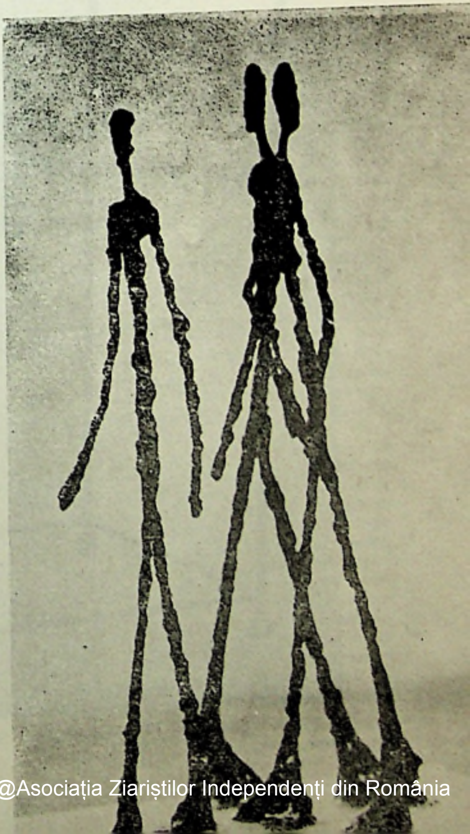
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alberto Giacometti în atelier

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

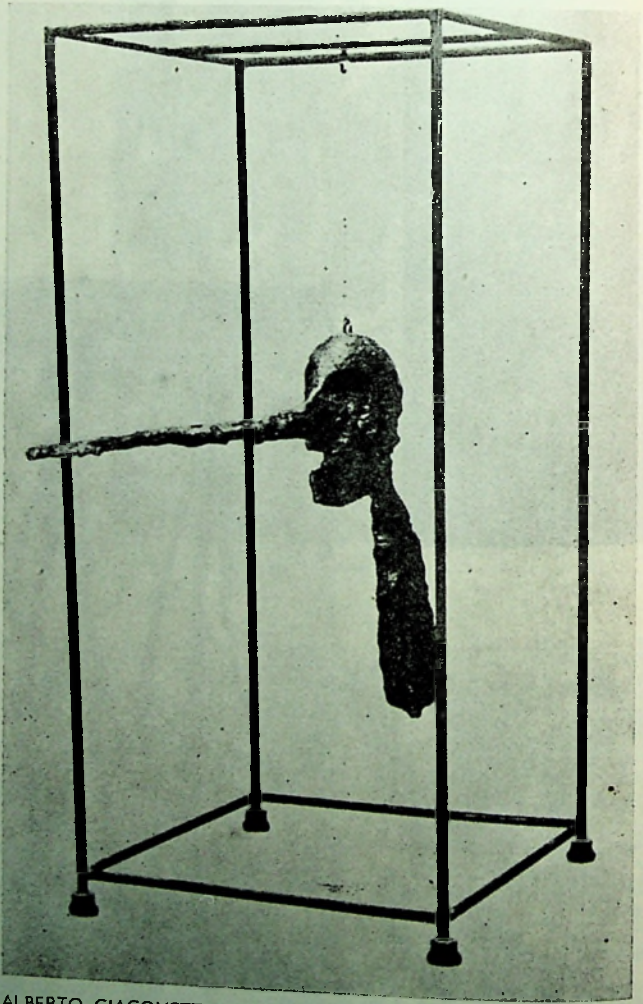


Louis Soutter, *Brusă*, pictură neagră după 1937



ALBERTO GIACOMETTI, *Trei oameni care merg*, 1949, Kunsthaus, Zürich

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ALBERTO GIACOMETTI, *Nasul*, 1947, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cometti nu se distingea de oricare din localnicii care-l înconjurau, îmbrăcat ca ei și ars de soare — povestește un confrate mai tînăr, hotărît să-l portretizeze. Despre satul cu puține gospodării, cu vreo cincizeci de suflete, unde nimic, nici peisajul, nici construcțiile, nici oamenii, nu se încurcă în pitoresc, — acest martor, pictorul Felice Filippini, scrie ca despre niște « locuri de apocalipsă ». Îi vor fi părut astfel unui artist obișnuit cu eleganța atelierului său ticinez, la Muzzano di Lugano, unde betonul aparent, bravînd servituțile unui teren denivelat, se compunea cu sticla și cu lemnul — acesta pretutindeni tratat ca o materie impersonală, netedă, într-un joc de culori verde-brun, discret și coerent; unde copacii porneau din roca pivniței, incredibil scoși la suprafață prin tuburi de ciment, pentru a străbate virtuozistic înspre peluze senioriale. I-am pășit pragul, îmbiat de o aleasă ospitalitate, și mai cu seamă atras de afecțiunea pe care a știut să o manifeste față de amintirea acută, invadator pregnantă, a lui Giacometti. În ce privește, însă, așezarea scumpă marelui artist, satul natal din partea de umbră a munților helvetici, am vrut s-o văd cu ochii mei, să mă confrunt cu ambianța la care sculptorul a revenit de atîtea ori, ani de-a rîndul în fiecare vară. Mergeam la Stampa să-mi confirm, aș spune, incontestabila realitate a acestei locale, prea locale apartenențe; parcă nevoind a crede că universalul Giacometti, sculptorul sortit să dea trup, neodihnit, interogației extreme și să echivaleze angoasa existențialismului european, fusese totuși un ins născut acolo, într-o vale neștiută, între rînduieli ale unui sat lăturalnic. De la specificul evocat prin opinci și buciume curbe, de către un înaintaș ca Gleyre, pictînd cu opulentă recuzită biruința Helvetului Divicon asupra Romanilor — constrînși atunci să treacă pe sub jug —, ce astrală parabolă străbătuse arta, pînă la cutremurul metafizic întipărit în plăsmuirile giacomettiene! Desigur, el se trăgea dintr-o spiță de artiști, și părintele său și unchesul își cîștigaseră un nume ca pictori. La Stampa, totuși, casa lor trăda, sub un aspect « istoricizat », oarecum baroc, o sempiternă structură țărănească. Solidă, gospodărească, printre ogrăzi unde te împresura un miros cald, de staul, vădea alături încăperea atelierului — ca o colibă largă de la noi, din munte. Bîrne robuste, trainic împreunate la colțuri, una, rădăcinoasă, spornic neasemeni față de celelalte, ducea înspre piatră lemnul, durificată ca o lavă imemorială.

N-am nimerit la Stampa — cum o evocă Filippini — în momentul unei invazii de fotografi și cineaști, care, lucrînd în interior, să-l inunde într-atît cu lumina lămpilor de înaltă tensiune, încît razele lor să izbucnească pînă afară, orbitor, printre grinzile atelierului; ca în vechile tablouri, traducînd afectuos, prin aceste detalii luministice, miracolul Nașterii într-un staul obscur. Giacometti nu mai era, ca să se poate plînge de zelul intempestivilor seccatori — sau rompiscatole, cum le mai spunea amical, îngăduitor și vulnerabil. Sfîrșite sîcîielile oricărui scenariu din ordinea vieții, mormîntul i se înfățișa fără nici o zădărnicie. Acela de la Borgonuovo, al pictorului care fusese taică-său, Giovanni, se învrednicise în 1934 din partea sa, de o dală pe care săpase metafore ale speranței, o pasăre străjuind, de pe ramura ei, un caliciu, sub semnul unui soare — acesta, al unei stele — zburătoarea. Semănat, aici, cu inscripții, purtînd de mai multe ori numele aceleiași stirpe — unul din răposați, pe marmură neagră, fusese profesor la Zürich —, cimitirul atentă parcă la unicitatea emoției pentru care mă pregătisem. De fapt, și moartea și viața se relativizau fără blasfemie, multiplicîndu-se după rosturi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

neatîrnate, dintr-o statornică provincie. Cu o bonetă neagră, de lînă, pe cap, grăsunelul de la poştă care ne îndemna să cumpărăm vechi timbre era şi el, printr-o mătuşă, rudă a artistului. Oricît de cordial, sună inverosimil: « Anch'io sono un Giacometti ! »

•

Nu ştiu pînă unde are temei aserţiunea că descoperirile arheologice se fac ori se confirmă în momentul cînd pot suscita analogii cu invenţiile artiştilor: « se pare că există o conjuraţie între artă şi arheologie », scria Jean Cassou, à propos de bronzurile sarde, care devin notorii tocmai cînd sînt chemate a susţine interesul pentru o sculptură a liniilor de forţă, pregnant descărnată, ca aceea a lui Giacometti. Nu doar relictele din afundul epocii nuragice, viguros reductive, dar şi alte piese ale unui pariu temerar care a împins cîndva forma spre limite parcă reziduale, celebra statuetă etruscă de la muzeul din Volterra numită Umbra serii — lunecîndu-şi fiinţa, ca o antenă infinit prelungă —, s-au adus drept repere, în discuţia viziunii giacomettiene. Cum n-au lipsit, fireşte, raportările la arta primitivă oceaniană, pentru faza mai veche, surrealistă, a sculptorului, — elemente stilizate din Insulele Solomon ori cranii din Noile Hebride, cutare demon al morţii cu chip de pasăre, de regăsit în Main(s)tenant le vide. Prietenul său Michel Leiris, autorul primului text important, din 1929, despre Giacometti, îl stimula în direcţia unei curiozităţi antropologic-etnografice, faţă de rezervorul de experienţe al Africii şi în genere faţă de orizontul extra-european, de ceea ce oferea Muzeul Omului, mai mult decît Luvrul. Desinatorul neobosit sălăşluind în sculptor se exersa dealtminteri, în cuprinsul întregului patrimoniu muzeal, còpiile cu care-şi încălzea zilnic mîna i-au putut prilejui lui L. Carluccio, în 1968, o abundentă selecţie giacomettiană, A Sketchbook of Interpretative Drawings, mergînd de la antichitatea Sumerului pînă la Matisse. Accentul explorării cădea, explicabil, pe axele de construcţie şi liniile de mişcare; cu opriri mai ales asupra cazurilor de coincidenţă fericită dintre soliditatea volumetrică şi rigoarea stilului, — la sculpturi din Egiptul antic, dar şi la chipurile stilizat statuare şi totodată gingaş aureolate de clar-obscur, din pictura unui meşter elveţian precum Konrad Witz, care se desface robust din Evul Mediu.

Totuşi, din exegezele despre Giacometti, datorate unor cercetători ai locului, plini de pertinenţă, Reinhold Hohl sau Carlo Huber — care citează, de pildă, plauzibil idei estetice din 1920, ale sculptorului Carl Burckhardt —, nu ţin minte nicăieri vreo trimitere altfel concretă: care să-l confrunte pe contemporanul Giacometti cu piese ale însăşi tradiţiei sculpturale din vîrsta eroică, medievei tensionată, cînd firea acestui popor şi-a definit pentru totdeauna intransigenţele. De ce, fără abuz, analiza lui Giacometti nu şi-ar asuma şi îndrăzneala să sondeze în straturile geologiei lui sufleteşti, pe dimensiunea concretă a istoricităţii helvete ? Mi-au sărit în priviri, ricoşînd înspre noi, opere în care mi se părea că adîncurile Evului Mediu, acolo, în Grisoni, îl vestesc şi îl premit pe acest ireductibil creator al figuraţiei contemporane. La Zürich, în Landesmuseum, o Fecioară săpată în lemn de tei, aparţinînd veacului al XI-lea, cea mai veche sculptură de acest soi din Elveţia, ar fi provenit din cantonul Grisonilor, din Catedrala de la Coire. Oraşul înalt, înconjurat de ziduri, pe locul anticului Castrum Curia Rae-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OTTO MEYER-AMDEN: *Grădinarul* (1911)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

torum, — la rîndul său continuînd o colonie celtică —, nu-i doar cheia unei regiuni de văi alpestre; punct de final în biografia lui Giacometti, care s-a săvîrşit din viaţă la Spitalul Cantonal de acolo, în ianuarie 1966, — cum să nu tresari cînd astfel de arhaice relicve sculpturale îi cheamă irepresibil amintirea ? Policromie adăugată în Baroc — poalele roşii cu flori de crin auriu, — superb coaptă culoare. Dar ce intensitate în gîndirea volumelor, în stilul romanic al tratării ! Din faţă abordată, figura se arată aproape abyssină, de o fixitate care duce dincolo de Bizanţ şi de Fecioarele negre ale pietăţii medievale. Pe un şorţ ai spune metalic, şezînd ca în compoziţii de tip Mathura, copilul degajă un indicibil exotism, de o sezisantă originalitate. Şi, mai ales, înaintînd vultureşte, ca un cap de proră, profilul de mare sinteză al siluetei materne anunţă, fabulos, concavitatea vestitei sculpturi giacomettiene din 1926, volumetria prodigios suptă, de un arbitrar fertil, care a făcut să se vorbească despre Femeia-lingură. În fine, din acelaşi muzeu, provenind probabil tot de la Coire, de pe la 1500, un Christ de pitié mi s-a impus, şi el asemenea unei apariţii giacomettiene: nu fără o frumuseţe tînără, intactă, egipţiană aproape. Se dă îndărăt parcă bătut de un vînt, imprevizibil, în timp ce faldurile draperiei ascultă de o rigoare fără greş. Evlavia culege aici invenţie şi stil, mîna se întinde spre o rană ca un ochi.

•

A identifica privirea cu o absorbţie patetică, imperios consumptivă pe cît de respectuoasă, — nimeni, după Cézanne, n-a pus mai mult inconfort în raporturile dintre artist şi viaţa pe care, necurmat, vrea s-o apuce. « Un paysage, pas un Pisarro ! » s-a rostit odată; la un artist de cultura lui, care-i frecventa fără complexe pe Sartre şi pe Beckett, — manifestînd, în scris, o certă conivenţă cu proza acestuia din urmă —, a pune în cumpănă muzeul şi viaţa însemna a tranşa în favoarea dificultăţii care n-admite subterfugii. El, care, aşezîndu-se la lucru, răsfoia în fiecare seară albume, desenînd după ele, ca să-şi stimuleze ebuliţia interioară, aştepta totuşi miracolul ultim al creaţiei din întîlnirea cu un chip, din răbdătoarea trudă, nesigură şi fascinantă, de a culege pe un obraz sfînta, inefabila prezenţă care este viaţa. Dincolo de orice prestigii împrumutate, curajul banalului, al înfăţişărilor pe care, inocent, valul vieţii le depune în calea artistului; la Luvru, se ducea în tinereţe să vadă capodopere, mai tîrziu să descopere în muzeu capete de spectatori: o substituţie ce asumă şi dimensiunea de etern, răsfrîntă în privirile actuale, şi, agresivă, mereu proaspătă, vivace, inerenţa unui « astăzi ». Nu e mistificaţie, îndemnul pe care şi-l adresează, nud, în chip de concluzie, în octombrie 1965, aproape în pragul sfîrşitului: « Je ne sais pas si je suis un comédien, un filou, un idiot ou un garçon très scrupuleux. Je sais qu'il faut que j'essaie de copier un nez d'après nature ». A copia indefinit « un nas după natură », a continua ca un Sisif care n-a vrut, din 1935, decît atît, să realizeze un cap, şi a eşuat întotdeauna — astfel de afirmaţii nu-s capcane pentru spirite neprevenite, pentru exegeţi creduli; în ele, gifiie încăpăţînarea unei poetici care dispreţuieşte nu doar vinovăţia unui brio abil, dar însăşi comoda suficienţă care s-ar instala într-o tehnică achiziţionată, pentru totdeauna previzibilă. Giacometti înţelege, ca şi Cézanne, s-o pună perpetuu la îndoială, s-o arunce în aer la fiecare pas. Îşi exorcizează astfel orice tentaţie de stază consolatoare. Această imensă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

RENÉ FEURER, 4 « *Porţi* », din ciclul prezentat la Galeria Geofroy din Geneva, 1984—6. Acrilic pe pînză (250×190 cm).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

inteligență de artist, capabilă de analizele fulgurante pe care le întreprinde împreună cu Georges Charbonnier în Monologue du peintre, întîrzie în mărturisiri de neputință: « Si jamais je réussis à faire une seule tête, j'abandonnerai probablement la sculpture »; dar adaugă, îndoit și perspicace: « . . . et si ce n'était qu'une petite tête banale ? » Pentru că așa zisa neizbîndă ascunde principiul unei dinamice victorii. Încape, în formula giacomettiană, tot derizoriul și grandiosul efortului care e arta: « Plus on échoue, plus on réussit ».

•

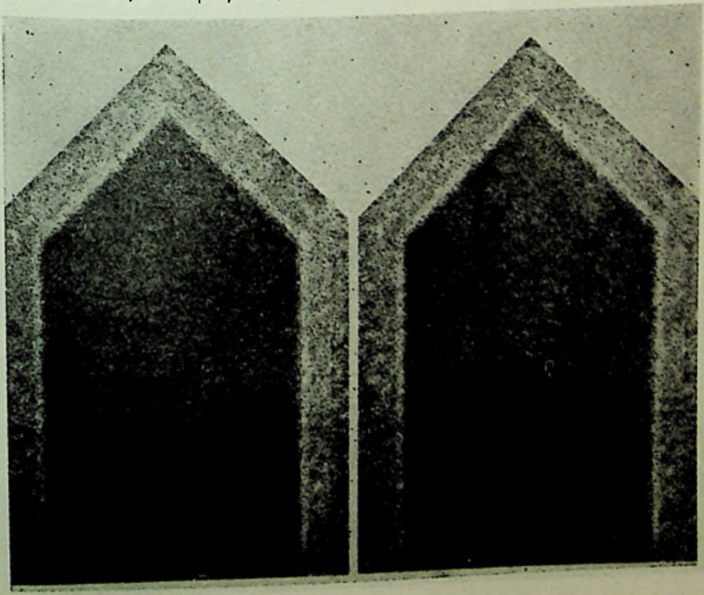
Tentația abiselor se poate converti într-o aprigă disciplină. Iată de ce, dincolo de precise conotații geo-culturale, versantul Giacometti e un versant moral. I-ar putea aparține nu numai figurativi ce nu dau înapoi în fața dezolării exasperate a griurilor, Varlin bunăoară, dar și marginali, exotici prin bruta, expresionista lor « sălbăticie », obsedați de ritm, ca Louis Soutter; sau chiar contemplativi impenitenți ca Meyer-Amden, capabili să-și transfigureze uimitor narcisismul, — lîngă siluete fragile opera dă la iveală cîte un cap diafan și totuși monumental. Iar într-un vechi atelier de tîmplar genevez, pe care și-l alesese drept refugiu amical, m-am intîlnit cu pictura unui iluminat ce-și rezema lucrarea în exemplul de puritate al lui Fra Angelico: lucrare de mari suprafețe, aceea, a lui René Feurer, sfidează monotonia, într-o liniște care a abolit orice trepidație a surprizei. Așterne cîmpuri de verde în perimetre riguros geometrice, ezoteric înălțate să prindă emanații de lumină, de aici, din foșnetul de ierburi al pămîntului, și de departe, dinspre negrăite Enneade.

Mai demult, Giacometti își designa marile forme verticale — figurile feminine marcînd expoziția de la New York, din 1950, — prin analogii cu peisajele care-i mișcaseră imaginația, în copilărie. Copacii și blocurile de gneiss ale Engadinei își treceau ființa în aceste personaje care s-au numit, într-o primă propunere, Nisipul, Pădurea sau chiar Luminișul. Dar nu e nicicum o sculptură simplu reductibilă la natură, care să se lase înfășurată în lirismul împăcat al priveliștii. Solitudinea acestor conciliabule (Trei figuri și un cap, Șapte figuri și un cap, Nouă figuri) se cerea confruntată cu tot ce e alienant în experiența socială a omului modern: de unde, titlul la care s-a fixat Giacometti, Piața.

. . . O indicație de spațiu, nu convențional descriptivă, înțelegînd să ne implice direct, ca spectatori, printre aceste plăzmuiri: atît de ontologic singure, încît Giacometti pretindea — pentru expoziția de la Zürich — că se pot așeza lucrările în orice fel, așa cum le livraseră transportorii. Însă într-o artă de asemenea ecou interior, nici o șoaptă a imaginarului nu e pierdută: dacă femeile înălțîndu-și gracil verticala de bronz purtau, pentru sculptor, urma unei secrete identități cu arborele, — cum să uităm că, în fiecare din aceste staruri, e pecetluită o intîlnire gravă cu destinul ? Despre creațiile ultimei sale etape, portretul lui Elie Lotar, de exemplu, — cineastul care era feciorul poetului Arghezi — s-a spus, cu ocazia marii retrospective Giacometti de la Guggenheim, că ating zona de fatidic la care au urcat operele cele mai auster majestuoase, Pietà Rondanini a lui Michelangelo ! În peisajul de piatră care l-a născut, printre trunchiurile de zadă ce-l înfricoșau pe copil, trecea, premonitor, un rîu numit Moira.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RENÉ FEURER, *Batik pe pînză*, 1979, 152 × 232 cm × 2

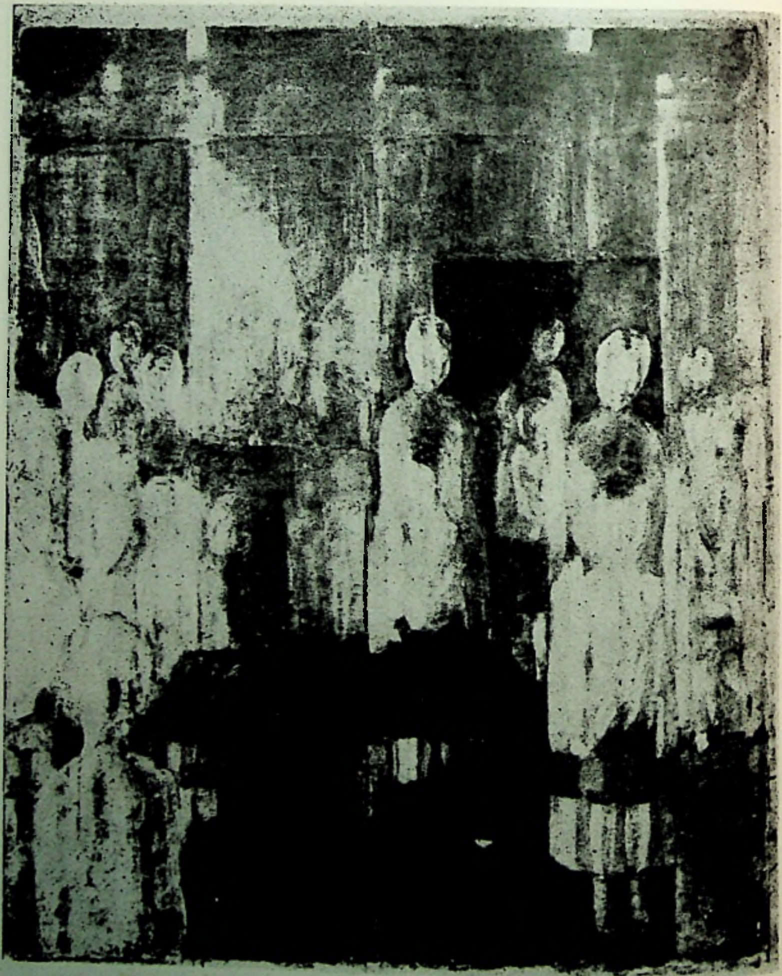


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Je peins pour être ce que je fais »
RENÉ FEURER

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



OTTO MEYER-AMDEN: *În clasă* (1919)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALBERTO GIACOMETTI. *Bust de bărbat*, litografie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« jurnalul intim »

ÎN TREI IPOSTAZE

H.F.AMIEL, GUSTAVE ROUD, MAX FRISCH

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEORGES POULET

O paradoxală abnegație

Lui Maurice Blanchot

I

Ca și la alți copii asupra cărora apasă jugul educației calviniste, ceea ce se observă îndată la Amiel este supunerea la constrîngeri. Constrîngeri suportate fără cea mai mică pornire spre revoltă. Copilul acceptă docil să trăiască în limitele înguste ale regulilor familiale. Cu toate acestea, niciodată un prizonier n-a visat în celula lui la o eliberare mai totală, la un salt al spiritului într-un spațiu mai liber: « Ceea ce am dorit încă din copilărie a fost să mă apăr, să rămîn liber, să mă ascund. . . *Contractarea* și teroarea morală din copilărie au provocat *efuziunea excesivă* și abnegația intelectuală din tinerețe. Neînvățînd să am un scop, să îndrăznesc să fiu eu însumi la prima vîrstă, m-am aruncat trup și suflet în oceanul singurătății » Există, deci, un prim Amiel contractat, închis într-un spațiu restrîns și, totuși, înlăuntrul acestui spațiu, miraculos de liber. În casa părintească în care mama murind a lăsat un loc ce avea să rămînă vacant și în care tatăl nu suportă nici-o limitare a autorității sale, Henri-Frédéric stă cuminte, avînd grijă să nu contracareze voința altora. Și de ce să opună rezistență? Cedînd mereu, abținîndu-se să acționeze, copilul descoperă posibilitatea de a salva prin abnegația propriei voințe tot ce e mai de preț în el însuși. În fundul adăpostului său, tăcut, reținut, el nu e nimic și, nefiind nimic, nu este nici vulnerabil. Totuși, nu e deocamdată aici decît o stare inițială, pur negativă. Cu primul prilej, adolescentul se va grăbi s-o schimbe cu alta. Cu prilejul pe care i-l vor oferi studiile. Pentru Amiel, a merge la colegiu, a face studii universitare înseamnă a se sustrage mai întîi tiraniei părintești; înseamnă apoi a vedea deschizîndu-se imens în față cîmpul științelor. Invadînd acest cîmp, va crede că îndeplinește exigența libertății pe care o concepuse în tăcere. Pentru Amiel studiul a fost — și nu e nevoie să insistăm prea mult asupra acestui fapt — contrariul unei îndatoriri, al unei obligații. A fost mijlocul prin care spiritul accede la o lume unde nu există nici îndatoriri, nici constrîngeri, nici vreun scop determinat, unde nu există decît posibilitatea să se avînte în toate direcțiile, ca un animal abia scăpat din grajd. Întorcîndu-se mai tîrziu cu gîndul la această epocă esențialmente liberă a existenței sale, Amiel va striga: « . . . Bucuria mă năpădea în acel moment, sentimentul de independență și de avînt al puiului scăpat de sub cloșcă; toate punctele orizontului mă chemau ».

Studiul este, așa dar, pentru Amiel echivalentul chiulului de la școală. Descoperind științele, el încearcă aceleași plăceri ca alții atunci cînd se prostesc ori fac năzbîtii. E adevărat că excesele tînărului Amiel rămîn simple excese de zel. Sînt

◀ OTTO MEYER: Figuri încrucișate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

totuşi excese. Frenetic se dedă acelei orgii a lecturilor pe care o numeşte cosmofagie. În aviditatea lui trebuie să vedem o fugă în afara lui însuşi. Fugă uşurată de faptul că nimic nu-l reţine pe loc. Nici o cută a minţii, nici una din înclinaţiile moştenite ori dobîndite ale fiinţei nu formează la el schiţa unui caracter sau începutul unei orientări. Amiel începe prin a nu fi decît o entitate umană fără caracteristici, un fel de vid intern căruia numai o anumită luare în posesie a lumii exterioare îi va da şansa de a se umple: « Vreau, spune el, toate feţele creaţiei ». Aproape aceleaşi sînt cuvintele unui alt tînăr cuceritor, Tête d'Or. Dar cine nu simte deosebirea între setea, furibundă în concreteţea ei, a lui Claudel şi simpla dorinţă de cunoaştere pe care are grijă s-o potolească viitorul profesor la Academia din Geneva. Tête d'Or este precum copilul care strînge în mînă un obiect spre a-l duce la gură. Lumea, pe ea o vrea el, pe ea vrea s-o devore. Dimpotrivă, pentru Amiel, cosmofagia e mai degrabă un mijloc de a se lăsa devorat de lume. Dobîndirea cunoştinţelor are drept corelativ absorbţia fiinţei în exact ceea ce ea, fiinţa, dobîndeşte. Cu cît Amiel studiază mai mult, cu atît este mai puţin el însuşi şi cu atît mai puţin este cineva anume. Totul se petrece ca şi cum acumulării cunoştinţelor i-ar corespunde dispariţia celui care le acumulează. Această curioasă combinaţie între anularea eului şi dobîndirea non-eului e numită de Amiel obiectivitate: « La douăzeci şi cinci de ani, zice el, eram un obiectiv, adică un talent expansiv şi impersonal, bucuros să se confunde cu propria-i strălucire, să se uite pe sine în lucruri »

Ce înseamnă să te uiţi pe tine în lucruri? Înseamnă să-ţi îndrepţi curiozitatea către exterior. Conştiinţa devine pură conştiinţă a realităţii externe, conştiinţă a obiectelor acesteia, fără nici o intervenţie a subiectului. E surprinzător să constaţi că fiinţa care va manifesta atîta interes faţă de sine însăşi, care-şi va consacra în întregime gîndirea elucidării eului său, începe prin a întoarce spatele acestui eu, prin a se dezinteresa cu totul de sine. Din acest punct de vedere, tînărul Amiel nu se deosebeşte mult de acele spirite strălucite din generaţia sa care optează pentru supunerea lor la disciplinele ştiinţifice: un Claude Bernard, un Taine, un Renan. Asemenea lor, el visează o ştiinţă totală, o prezenţă simultană a spiritului în toate punctele cunoaşterii. Cunoaşterea e un fel de ubicuitate. E vorba de a fi în acelaşi timp în totalitatea lumii cognoscibile. Nici o clipă Amiel nu se gîndeşte să-şi limiteze cercetările. Ele trebuie să totalizeze realul. La fel, îl vedem pe Amiel făcînd nu numai imense lecturi, dar încercînd să depăşească toate specializările, abordîndu-le pe toate. Prodigioasă cultură care, desfăşurîndu-se în toate direcţiile, apare ca o iradiere sferică de curiozităţi universale Cultivarea propriei naturi în toate sensurile, iată unica preocupare. În 1854 Amiel notează, după o lungă meditaţie, în care-l aruncase studierea tablei de materii a anumitor ziare ştiinţifice: « Atracţia exteriorului trezeşte atît de energic în mine *forţa expansivă* încît *mă dilat fără limită.* » Şi, în acelaşi pasaj se descrie « absorbit, pierdut în curiozitatea multiplă, în infinitul erudiţiei şi în *inepuizabilele detalii ale lumii periferice* »

Să te exteriorizezi înseamnă, deci, să te dilaţi într-o lume atît de bogată în amănunt şi de vastă în ansamblu că spiritului nu-i prisoseşte timpul în totalitate pentru a încerca s-o cuprindă şi s-o amănunţească. Cum ar mai găsi el încă răgazul să se ocupe de sine, să devină conştient de minuscula sa realitate centrală? Amiel, are dreptate să spună că la el gîndirea se transformă în pură forţă expansivă. Dar această expansiune e mai puţin a spiritului însuşi cît a conţinutului său. Ceea ce creşte fără încetare e numărul obiectelor înglobate în sfera cunoaşterii. Să comparăm forţa expansivă a gîndirii amieliene cu aceea a gîndirii lui Rousseau, de exemplu. La Rousseau vedem energia spirituală abia ţîşnită din inimă răspîndindu-se asupra universului, ducînd pretutindeni modul ei propriu de a simţi, astfel că mişcarea de expansiune nu e cîtuşi de puţin o mişcare achizitivă, ci din contra, un fel de dar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

făcut lumii de către suflet, identificarea generoasă a subiectivității centrale cu universul periferic. Dar, la Amiel, nimic nu se extinde în afară de aria științei îmbrățișate. Nimic nu e adus lumii de către spirit în afară de activitatea pur cognitivă a spiritului. La periferie se află obiectele și se află spiritul preocupat exclusiv să le perceapă. În centru nu se află nimic. S-ar zice că explorarea lumii periferice de către Amiel are drept corolar părăsirea totală a centrului. Să-ți cultivi propria natură în toate sensurile înseamnă să cultivi inteligență, memorie, facultățile achizitive, adică partea din ființă orientată spre exterior. Cît privește fondul, centrul, acesta e redus la a fi un simplu producător de energie expansivă. De îndată ce se îndepărtează de punctul de origine, gîndirea îl uită pentru a începe vasta mișcare de învăluire prin care se străduiește să capteze realul. Nu există vreun alt demers al spiritului. Toată energia spirituală are ca scop să cuprindă în aria ei cît mai multe cunoștințe: și numai cînd totalitatea realității e astfel inclusă, părăsirea periferiei, coborîrea înspre centru redevin posibile:

« Aceeași nevoie intelectuală de a învălui lucrurile, de a merge prin circumferință la centru de a epuiza circumstanțele pentru a ajunge la o integrală comprehensivă și sigură, de a da înconjur înainte de a intra înlăuntru, pe scurt această nevoie de totalitate constituie forța și slăbiciunea gîndirii mele »

Astfel se afirmă periculos la Amiel primatul unei activități cu adevărat centrifuge și periferice. Înainte de a te cunoaște, e vorba să cunoști lumea; înainte de a te surprinde în unitate, trebuie îmbrățișată totalitatea. Totuși, totalitatea este într-un fel sau într-altul risipită în afară. Să cunoști universul, să cunoști chiar fiecare obiect izolabil în univers, presupune « să epuizezi circumstanțele » cu multă vreme înainte de a fi în stare să « ajungi la integrala comprehensivă și sigură ». Departe de a sezisa totul deodată printr-o intuiție sintetică, trebuie să mergi din fapt în fapt, din lucru în lucru, din știință în știință, printr-o mișcare asemănătoare celei prin care se merge de la un punct la altul de-a lungul unei linii circumferențiale. Vastele lecturi ale lui Amiel, curiozitățile sale nenumărate, ramurile variate ale cunoștințelor pe care le explorează, toate acestea îi dau o viziune ce n-are, bineînțeles, nimic total, care e pur și simplu multiplă. O asemenea situație, se înțelege de la sine, este a oricărui spirit ce aspiră la o știință enciclopedică. Dar la Amiel caracterul incomplet discontinuu al obiectelor cunoașterii capătă de îndată o întorsătură gravă și chiar catastrofică. Este pentru că, la o ființă care n-a găsit timp să se formeze, care n-are nici voință proprie și nici măcar acea specie de preferință pentru sine a majorității ființelor, imposibilitatea de a face totalul elimină probabil singura șansă de a ajunge finalmente să se cunoască făcînd să conveargă spre centru experiența dobîndită la periferie. În această perioadă a vieții sale, anii petrecuți în Germania și primii ani de învățămînt la Geneva, îl vedem pe Amiel muncind ca un disperat. Nimic nu ajută, însă. Știința realului nu e niciodată încheiată și pe măsură ce se dezvoltă, pare mai incompletă ca niciodată. La fel, acțiunea de achiziție a spiritului devine din ce în ce mai centrifugă. Să cunoști înseamnă să te afunzi în vastitatea a ceea ce nu e cunoscut, să mărești perimetrul unei științe a cărei suprafață crapă din toate părțile. Înseamnă să cauți ca Pascal, să păstrezi în întregime în privire o circumferință a cărei amplitudine depășește inexorabil cîmpul vizual.

Să cunoști înseamnă, așa dar, în ultimă instnță, să pierzi din ochi obiectul cunoașterii. Dar mai există încă o dispariție de cu totul alt ordin. Dacă e imposibil să cunoști lumea în ansamblul ei, măcar nu e interzis săț-ți fixezi spiritul asupra cutărui sau cutărui punct din această lume. Excepționala dezinteresare a gîndirii amieliene îi îngăduie aproapefără efort să se « abolească » în contemplarea obiectelor particulare. A contempla înseamnă a deveni ființa pe care o contempli, însă nu transpunînd în ea propriile tale caracteristici (Amiel nici n-are vreuna), ci importînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în sine caracteristicele obiectului contemplat. Ştiinţa lui Amiel cere o transformare a subiectului cunoscător în obiectul cunoscut. Nimeni n-a avut o flexibilitate atît de mare, o asemenea capacitate de a se metamorfoza în lucrurile pe care le priveşte. Şi cum aceste lucruri aparţin lumii externe, rezultă că a te metamorfoza în ele înseamnă a duce tu însuţi o existenţă pur externă; înseamnă să trăiești nu în centru, ci într-un punct oarecare al periferiei.

Dar oricare ar fi punctul în care gîndirea încearcă să trăiască, ea nu se poate fixa. Oricare formă ar adopta, trebuie s-o părăsească pentru a adopta alta. Ea merge astfel din punct în punct şi din obiect în obiect. Se istoveşte trecînd prin fiinţe. În această suită de metamorfoze cum să determini ce îi aparţine cu adevărat? Nici o viaţă centrală, nici o rădăcină, nimic persistent în afară de puterea de a deveni mereu alta. Şi astfel conștiința se duce din formă în formă, risipind la periferie o gîndire ce rămîne ca şi nulă în centru:

« Ce imens amestec de impresii felurite, şi de vieţi, de individualităţi de sfere de existenţă au trecut prin faţa mea astăzi ! La ce serveşte această alchimie? La a multiplica punctele vii ale sufletului, la a fosforiza monada, la a reaprinde sentimentul vieţii universale. Dar această obiectivare se sfîrşeşte printr-o sincopă momentană a personalităţii, prin dispersia eului ».

« . . . Mereu străin faţă de propriile mele antecedente, pierzîndu-mă pe mine însumi şi risipit prin obiectivitate în toate formele naturii omeneşti ».

(Metamorfozele cercului)

În româneşte de MIRCEA MARTIN

OTTO MEYER—AMDEN:
Siluetă de fată (1908)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HENRI FRÉDÉRIC AMIEL

secvențe din «jurnal»

Berlin, 16 *decembrie* 1847. — Biet jurnal intim ! aștepți de șapte luni, și abia în decembrie fac pentru prima oară ceea ce am hotărît în mai. Sau, mai curînd, bietul de mine ! Nu sînt liber, căci nu am puterea să fac ceea ce vreau. Tocmai mi-am recitit însemnările din acest an. Totul, a fost văzut, prevăzut, mi-am spus lucrurile cele mai frumoase, am întrevăzut perspectivele cele mai seducătoare, și astăzi am uitat iar totul, din nou. Nu inteligența, ci caracterul îmi lipsește. Cînd mă adresez judecătorului dinlăuntrul meu, el vede foarte limpede și vorbește foarte exact. Mă ghicesc pe mine însumi, dar nu mă pot sili să-mi dau ascultare. Și chiar în acest moment simt că încerc o plăcere descoperindu-mi greșelile și motivele lor, fără ca să devin mai pornit împotriva acestor greșeli. Nu sînt liber. Și totuși, cine ar trebui să fie mai liber decît mine? Nici o constrîngere exterioară, mă bucur de tot timpul meu, sînt stăpîn pe hotărîrea de a-mi propune un scop oarecare. — Dar fug de mine însumi săptămîni, luni întregi; cedez capriciilor clipei, sînt privirea ochilor mei.

Un gînd teribil: Fiecare își făurește propriul destin.

Indienii spuneau: Destinul nu-i un cuvînt, el este urmarea acțiunilor săvîrșite într-o altă viață. Nu-i nevoie să ne întoarcem atît de mult în urmă. Fiecare viață își făurește propriul destin. — De ce ești slab? Pentru că ai cedat de zeci de mii de ori. Astfel, ai devenit o jucărie a împrejurărilor; tu ai fost puterea lor, nu ele au fost slăbiciunea ta.

Mi-am perindat prin fața ochilor conștiinței întreaga-mi viață: copilărie, colegiu, familie, adolescență, călătorii, jocuri de noroc, aspirații, necazuri, plăceri, ceea ce e bun și ceea ce e rău. Am încercat să văd ce aparține naturii și ce aparține libertății; am încercat să regăsesc în copil și în tînăr trăsăturile ființei mele de astăzi. M-am văzut în relație cu lucrurile, cu cărțile, cu părinții, surorile, colegii de școală, prietenii. Relele împotriva cărora lupt sînt vechi. — E o poveste lungă, pe care va trebui să o scriu cîndva. — Dacă antagonismul este condiția progresului, m-am născut ca să progresez.

Tu nu ești liber, dar de ce? Pentru că nu ești de acord cu tine însuți, pentru că roșești în fața ta însăți; pentru că te lași în voia curiozității, a dorințelor tale. Cel mai mult te costă să renunți la curiozitatea ta. (...)

Să exprimi, să realizezi, să desăvîrșești, să produci: iată gîndul care trebuie să te preocupe. Asta-i arta. Găsește o formă pentru fiecare lucru. Gîndul tău să se îndrepte către o concluzie, vorba să-ți exprime gîndul; termină-ți frazele, gesturile, lecturile. Un gînd pe jumătate gîndit, un cuvînt pe jumătate spus, o cunoaștere realizată doar pe jumătate: ce lucruri jalnice. Asta înseamnă că trebuie să

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

precizezi, să circumscrii, să epuizezi, adică să renunţi la curiozitate. Ordine, energie, perseverenţă, iată ce-mi ceream. — Pentru viaţa ta lăuntrică, primejdia este risipirea de sine. Te pierzi din vedere pe tine şi planurile tale, nimic nu ţi se pare mai interesant decît tocmai ceea ce nu te interesează. Or, a ceda acestei leni înseamnă a-l intări şi mai mult pe cel ce te duce în ispită; înseamnă a păcătui împotriva libertăţii tale, a te pune în lanţuri pentru ziua de mîine. Forţa fizică nu se dobîndeşte decît prin exerciţii treptate, susţinute şi energice. Înaintare treptată, energie, continuitate: iată, în egală măsură, condiţiile vieţii intelectuale şi morale.

16 *octombrie* 1869. — *Laboremus !* pare a fi fost deviza lui Sainte-Beuve, ca şi a lui Septimiu Sever. A murit în picioare şi, pînă în ajunul zilei supreme, a ţinut în mînă condeiul şi şi-a depăşit suferinţele trupului prin energia spiritului. Astăzi, chiar acum, e înmormîntat, la sînul mamei atoateprimitoare. A rezistat pînă în ultima clipă şi a refuzat sfînta cuminecătură; nu s-a alăturat nici unei credinţe. Aparţinea *marei dioceze*, cea a căutătorilor independenţi; nu şi-a îngăduit nici o ipocrizie finală. Ca şi Voltaire, ca şi Lamennais, n-a vrut să aibă de-a face decît cu Dumnezeu, sau poate cu misterioasa Isis. Fiind burlac, a murit în braţele secretarului său. Avea şaizeci şi cinci de ani. Puterea lui de muncă şi memoria lui erau imense şi intacte.

15 iunie 1870 (orele cinci şi jumătate ale după-amiezii). — Căldură copleşitoare, cer închis, lumină palidă, înfăţişare mohorîtă a tuturor lucrurilor. Mi se pare că străbatem coada unei comete şi că fiinţele vii se vor stinge în pustietatea acestui aer îngroşat. Moleşeala îmi cuprinde creierul şi îmi întunecă judecata. Nu mai reacţionez cu însufleţire la lumea exterioară, nu-mi mai percep cu luciditate libertatea. Cît e de înspăimîntătoare natura, şi cît de jalnică viaţa, cînd le priveşti prin lentila gălbuie a acestei impresii; e ca şi cum ţi-ar fi intrat săpun în ochi. Am senzaţia că mă înec în urîţenie. Niciodată obloanele mele scorojite, perdelele mele îngălbenite, covoarele decolorate, rafturile bibliotecii cu cărţile lor în neorînduială nu mi-au părut atît de hidoase. Niciodată chipul meu nu mi-a părut atît de hîd şi atît de îmbătrînit. — O, lumină, o, tinereţe, o, prospeţime, o, frumuseţe, simt ispita vagă de a vă adora, pe voi, cele ce-mi lipsiţi, pe voi, cele pe care inima mea le cheamă şi le regretă, pe voi, bogăţii dispărute şi pierdute pentru totdeauna, pe voi, încîntare a simţurilor şi a imaginaţiei ! Urăsc tot ceea ce şchioapătă, se clatină, se vaită şi se schimonoseşte, tot ceea ce este ponosit, ştirb, deteriorat, şi simt, aşa cum ar simţi o fetiţă de cincisprezece ani, o aversiune instinctivă împotriva a tot ceea ce nu poate să placă, împotriva a tot ceea ce este învechit, chiar şi împotriva propriei mele *wenigkeit*.

În numele acestei aversiuni îţi vine să proclami dreptul divin al frumuseţii, şi să chemi la nimicirea urîţeniei, sub orice formă s-ar înfăţişa ea. Totuşi, apatia mea este într-atîta de mare încît, deşi resping urîţenia a tot ceea ce mă înconjoară şi depinde de mine, mobile, casă, veşminte etc., nu am deloc curajul să instaurez în jurul meu eleganţa şi graţia, şi să modelez lucrurile după chipul şi asemănarea idealului meu. Această arhitectonică îi revine femeii; ea este cea care trebuie să orînduiască şi să împodobească viaţa. Aş simţi un fel de ruşine dacă mi-aş orîndui casa ca o femeiuşcă oarecare, şi dacă mi-aş da o prea mare osteneală întru confortul propriei mele fiinţe. Un paradis gata făcut mă încîntă; dar îmi displace cu totul să-mi pregătesc un cuib doar pentru mine.

Dar, vai ! şi în această privinţă, ca şi în toate celelalte, sînt sigur că voi muri fără să-mi văd visul împlinit. Am renunţat cu totul la speranţa de a-mi vedea dorinţele realizate în vreo privinţă; şi asta îmi dă dacă nu o stare de mulţumire, cel puţin una de linişte. Deşi suspin din cînd în cînd, resemnarea fundamentală există. E mai

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ușor să-ți înăbuși dorințele decît să ți le aduci la îndeplinire: este alegerea pe care am făcut-o aproape întotdeauna, chiar și în ceea ce privește lucrurile ce sînt la îndemîna mea.

16 iunie 1870. — Lectură: am recitit *Cidul*, dimpreună cu toate piesele, însemnările, dedicațiile ce-i vin în sprijin; precum și biografia lui Corneille, scrisă de Louandre.

Corneille este un admirabil exemplu de lipsă de armonie și echilibru, lipsă atît de frecventă la moderni și care ar fi revoltat simțul estetic al anticilor: sentiment al sublimului, ignoranță puerilă în privința celor lumești; măreție și neîndemînare; eroism și lipsă de duh; mîndrie și servilism; capacitate de a inventa, conversație nătîngă, greoaie, plictisitoare; talent de a scrie versuri, neputință de a le citi cum se cuvine; om de seamă și mare netot; nu-i oare ciudat că toate acestea se află laolaltă și că un suflet atît de ales ni se înfățișează nu o dată precum cel al ultimului mitocan? — Cum să ne explicăm acest lucru? Prin educația noastră ridicolă, mai ales prin cea impusă în secolul al șaptesprezecelea, prin diviziunea socială, care distruge omul în folosul claselor, și îi orînduiește pe indivizi, mai ales într-o monarhie, precum sînt orînduite genurile, speciile și familiile de insecte sau de crustacee în vitrinele muzeelor noastre. Civilizația zisă creștină a fost incapabilă, timp de optsprezece secole, să modeleze oameni compleți, liberi, nobili, așa cum a făcut-o secolul lui Pericle. Exteriorul și interiorul nu corespund unul altuia la moderni. Căci e mai ușor să făurești făpturi prodigioase sau monștri decît oameni adevărați; orice exces este mai ușor de realizat decît frumusețea. Sîntem atît de departe de a putea organiza viața individuală și socială conform idealului nostru estetic, încît nu putem nutri această speranță nici măcar ca pe o utopie. Pentru noi e de la sine înțeles că armonia, frumosul sînt ca niște fulgere răzlețe pe cerul întunecat al lumii noastre. De aceea caracteristica cea mai puternică a lumii noastre istorice este contradicția, altfel spus, dezacordul, disonanța, urîțenia și schimonoseala. — Și culmea este că noi încercăm să ne mîndrim cu acest defect grotesc, asemenea unei broaște rîioase care ar demonstra că bubele sînt frumoase, numai pentru că ea are spinarea plină de ele.

Infatuarea cu privire la noi înșine, în timp ce adevărații oameni sînt atît de rari, este întristător de comică.

26 octombrie 1870. — Siroco. Cer albăstrui. Copacii și-au pierdut toate frunzele. Le-a atins degetul iernii. — Biata mea menajeră își petrece nopțile alergînd de la sora ei bolnavă la soțul ei, nu mai puțin bolnav, și zilele, muncind. Are ochii roși și umflați. Sărmana femeie, ce viață! Resemnată, neobosită, trudește într-una fără să se plîngă, pînă cînd cade de oboseală.

Asemenea vieți dovedesc ceva: ignoranța adevărată este ignoranța morală, munca și suferința sînt hărăzite tuturor oamenilor, iar clasificarea în funcție de prostie este inferioară clasificării în funcție de virtute. Împărăția Domnului nu aparține celor mai luminați la minte, ci celor mai buni, și cel mai bun este cel ce se devotează cel mai mult. Sacrificiul umil, constant, voluntar, — iată deci adevărata demnitate omenească. Iată și de ce e scris că cei din urmă vor fi cei dintîi. Societatea se întemeiază pe conștiință și nu pe știință. Civilizația este înainte de orice un lucru moral. Fără onestitate, fără respectul a ceea ce este drept, fără cultul datoriei, fără iubirea de semeni, într-un cuvînt, fără virtute, totul este amenințat și totul se prăbușește; și nu literele, artele, luxul, industria, retorica, jandarmul, polițistul sau vameșul pot susține vîrful edificiului minat la temelie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Statul ce se sprijină doar pe interes şi este cimentat doar prin frică e o construcţie josnică şi precară. Subsolul oricărei civilizaţii este alcătuit din moralitatea mijlocie a maselor şi din practica suficientă a binelui. Totul se sprijină pe datoria împlinită. Cei care, în umbră, şi-o îndeplinesc, dînd un bun exemplu, sînt deci salvarea şi sprijinul acelei lumi strălucitoare care îi ignoră. Zece oameni drepţi ar fi salvat Sodoma, dar e nevoie de mii şi mii de oameni de treabă ca să aperi un popor de corupţie şi de prăbuşire morală.

Dacă ignoranţa şi pasiunea compromit moralitatea populară, trebuie să spunem că indiferenţa morală este boala oamenilor foarte cultivaţi. Această separare dintre inteligenţă şi virtute, dintre gîndire şi conştiinţă, dintre aristocraţia intelectuală şi mulţimea onestă şi grosolană este cea mai mare primejdie pentru libertate. Cei rafinaţi, cei ironici, scepticii, cei inteligenţi arată, cînd devin prea numeroşi, că societatea e pe cale de a se dezorganiza. Ei sînt amoniacul subtil ce pluteşte deasupra latrinei. Un exemplu: secolul lui August şi cel al lui Ludovic al XV-lea. Cei dezgustaţi şi batjocoritori sînt nişte egoişti care se dezinteresează de îndatoririle generale şi care, cruţîndu-se de orice efort, nu împiedică nici o nenorocire. Fineţea lor constă în a nu mai avea inimă. Ei se îndepărtează astfel de la adevărata umanitate şi se apropie de natura demoniacă. Ce-i lipsea lui Mefistotel? Nu inteligenţa, desigur; ci bunătatea . . .

Astfel, cînd văd făpturi mărginite, ador inteligenţa. Iar cînd văd oameni inteligenţi, îi iubesc pe oamenii de inimă. Numai echilibrul mă mulţumeşte. Opţiunea este un rău, dar, dacă este obligatorie, iau ceea ce este indispensabil, şi prefer ceea ce mă contrariază şi nu ceea ce dispreţuiesc.

11 august 1878. — M-am gîndit la dificultăţile operei diavolului, adică la cele ale compoziţiei şi stilului. Exigenţele sînt nenumărate, distribuite în perechi contradictorii. În cazul meu, aproape întreaga forţă vie este absorbită de frecuşuri, adică de cugetări, preocupări, anxietăţi, scrupule, care-mi opresc elanul şi-mi paralizează verva. Toate părţile fiinţei mele se ţin unele pe altele în şah şi, urmărind armonia, ajung la imobilitate. A compune înseamnă a rezolva problema bizară care constă din a te purta ca un somnambul, luîndu-ţi totodată precauţiile omului treaz; de a te îndoi fără să te îndoieşti, de a fi sigur de tine, vesel, îndrăzneţ în tot ceea ce spui, fiind totodată nesigur, neliniştit, anxios în inima ta. Înseamnă a dormi rămînînd treaz, a fi mînios, dar cu sînge rece, a realiza absurdul, a uimi bunul simţ.

Este evident că mă stinghereşte critica lăuntrică ce vine prea devreme,

Căci privindu-te cum vezi, ajungi să nu mai vezi.

Cînd deliberezi, e bine să ai tot felul de scrupule, dar cînd acţionezi trebuie să fii sigur de părerea ta şi să loveşti năvalnic, precum o cioară care ar doborî nuci de pe o creangă. Cel ce se analizează, se ceartă şi se discută neîncetat pe sine, îşi distruge elanul. Orice ezitare în ceea ce priveşte fraza, cuvîntul, ideea, fondul şi forma, ucide verva. Teama omoară bucuria, iar bucuria ce se stinge îngheaţă talentul . . .

Conştiinţa, timiditatea, şovăiala, lipsa de memorie te pun aproape în imposibilitatea de a compune. Procreaţia cere mai multă înflăcărare şi mai multă încredere. De aceea stilul tău e artificial. Este făcut şi nu născut. Îi lipseşte un anume zvîcnet, graţia, bucuria, fericirea, naturaleţea. O practică susţinută a artei de a scrie l-ar fi făcut mai suplu; dar niciodată nu ai ştiut să foloseşti metoda cea bună, cea care îşi vorbeşte discursul înainte de a-l scrie, şi care merge astfel de la ceea ce este viu la ceea ce este viu, de la forma abia schiţată, la forma definitivă. Tu procedezi altfel, dintr-o obişnuinţă profesorală şi didactică. Analizezi subiectul pentru el însuşi,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fără să-ţi îngădui jocul personal, care te-ar amuza pe tine, sau dialogul cu cititorul, care l-ar amuza pe el. Eşti prea detaşat, prea serios, prea crispat, prea pontifical. Disconfortul tău gratuit nu-ţi aduce decît proasta dispoziţie a celorlalţi. Cu cît te străduieşti mai mult, cu atît reuşeşti mai puţin; asta-i legea ta . . .

Dumnezeule, cu compoziţia se întîmplă, în ceea ce te priveşte, ca şi cu toate celelalte lucruri. Nu ştii să culegi nimic, să termini nimic. Nu îndrăzneşti, te înăbuşe neîncrederea.

(Mai tîrziu). — Lucrul cel mai dificil în compoziţie mi se pare a fi riguroasa legătură dintre părţi: nu vrem să uităm nimic, să repetăm nimic, vrem să punem totul la locul său. Convergenţa efectelor înseamnă, în stilul academic, ceea ce înseamnă unitatea de acţiune în teatru. Tot ceea ce duce la întîrziere, sau deviază, sau distonează, tot ceea ce este obscur este rău.

7 noiembrie 1878. — Am vorbit astăzi cu fina mea despre *trompe-l'oeil*, şi, cu acest prilej, despre iluzia poetică şi artistică ce nu vrea să se lase confundată cu realitatea însăşi. Aşa-numitul *trompe-l'oeil* vrea să ne înşele senzaţia; arta adevărată vrea doar să ne încînte închipuirea, fără să ne dezamăgească ochiul. Cînd vedem un portret izbutit, spunem: parcă e viu; ceea ce înseamnă că îi dăruim viaţă. Cînd vedem un chip de ceară, simţim un fel de spaimă; această viaţă încremenită seamănă cu moartea, şi atunci spunem: e o fantomă, un strigoi. În acest caz, vedem ceea ce lipseşte şi pretindem acel lucru; în celălalt caz, vedem ceea ce ni se dă, şi dăm şi noi, la rîndul nostru. Arta se adresează deci imaginaţiei; tot ceea ce nu se adresează decît senzaţiei este inferior artei, aproape în afara artei. O operă de artă trebuie să pună în acţiune facultatea noastră poetică, să ne silească să imaginăm, să completăm perceperea lucrurilor. Şi noi nu săvîrşim toate acestea decît imitîndu-l pe artist şi urmîndu-i îndemnul. Pictura-copie, reproducerea realistă, imitaţia pură ne lasă reci, pentru că autorul lor este o maşină, o oglindă, o placă iodată şi nu un suflet.

Arta nu trăieşte decît din aparenţe, dar aceste aparenţe sînt viziuni spirituale, vise fixate. Poezia ne reprezintă o natură devenită consubstanţială sufletului, pentru că ea nu este decît o amintire emoţionată, o imagine vibrantă, o formă lipsită de greutate, pe scurt, un mod de a fi al sufletului. Producţiile cele mai obiective nu sînt decît expresiile unui suflet care se obiectivează mai bine decît celelalte, adică uită mai mult de sine în faţa lucrurilor, dar şi ele sînt tot expresia unui suflet; astfel se naşte ceea ce numim stil. Stilul poate fi colectiv, hieratic, naţional, cînd artistul este încă doar interpretul comunităţii; el tinde să devină personal, pe măsură ce societatea se obişnuieşte cu individualitatea şi vrea să o vadă înflorind.

Originalitatea este individualitatea stilului, după cum şi stilul este tiparul psihologic al obiectelor ce urmează a fi înfăţişate sau, mai curînd, urma involuntară a celui ce a zămislit tiparul.

8 decembrie 1880. — Termin de citit numărul 49 din *Revue critique d'Histoire et de Littérature*. Abia cînd ai de-a face cu erudiţia propriu-zisă, cu adevărata ştiinţă, poţi să măsori imensitatea ignoranţei tale. Fiecare dintre articolaşele acestei culegeri mă umple de o confuzie tainică. Şi totuşi, la ce slujeşte această aglomerare prodigioasă de ştiinţă? Ce-aş face cu ea dacă mi-ar aparţine? Dacă pe acest gunoi nu creşte nici o floare, dacă el nu produce nici un spic, nu zămisleşte nici un gînd, la ce slujeşte el? Sufletul are nevoie de altceva; mintea cere mai mult. Acest talmeş-balmeş nu-i decît un mijloc. Nu valorează prin el însuşi, ci prin ceea ce poţi scoate din el. Necumpătarea cărţii, indigestia pe care ţi-o pricinuieşte hîrtia au chiar ceva nesănătos şi înşelător. Erudiţia pură este o lăcomie mintală. Te umple de uimire

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca şi acei mari mîncători imaginaţi de Rabelais, dar nu trebuie admirată. Să fim modeşti în faţa acestui stomac şi acestei memorii ce au puterea de a digera totul; să nu fim invidioşi. Un creier care ar conţine toate paginile din toate cărţile unei biblioteci ar adăuga oare ceva la capitalul spiritual şi moral al speciei umane? Bineînţeles că nu. Invenţia, creaţia, descoperirea, originalitatea, gîndirea valorează deci mult mai mult decît erudiţia nătîngă, şi chiar mai mult decît erudiţia luminată. Eruditul ştie ceea ce ceilalţi au scris, au spus sau au făcut; mare lucru ! O oglindă nu-i un peisaj, un ecou nu-i o voce, un papagal nu-i un om.

Şi totuşi, fiecare îşi are rostul său. De vreme ce artistul nu alcătuieşte muzee, colecţionarul este util; un conservator de muzeu, ba chiar şi un simplu măturător de muzeu sînt folositori. Trăiesc din geniul şi din talentul altuia, cîştigîndu-şi totodată pîinea. Dacă ştim să rînduim bine lucrurile, există loc pentru toate activităţile. Dar între Homer şi cel ce-l tipăreşte sau belferul care-l masacrează, există nuanţe, erudiţia se află la capătul cel mai de jos al scării cunoaşterii, dar trebuie să începem cu ea.

(mai tîrziu). — Profesorul trebuie să simplifice, dar se cuvine ca el să-i facă pe elevi să înţeleagă imensa bogăţie şi complexitate a lucrurilor, pentru ca elevul să-şi cunoască ignoranţa. Un curs nu este decît o diagramă; el desenează ceea ce este indispensabil, dar trebuie, de asemenea, să se deschidă către toate subiectele pe care, pe de altă parte, le schiţează doar. Se cuvine ca elevul să nu confunde un sumar de carte cu ştiinţa însăşi, şi să nu creadă că a ajuns la capătul studiului, pentru că a ajuns la capătul unui curs. Un curs bine făcut nu este numai o diagramă explicativă, ci şi un program dătător de sugestii; el satisface o primă nevoie de cultură şi trebuie să stîrnească o nouă rîvnă, dovedind astfel că a fost o hrană pentru inteligenţă mai curînd decît pentru memorie.

10 decembrie 1880. — Lectură: G. Moynier *(Legile războiului)* cu două relatări; în totului tot, trei broşuri.

I-am scris autorului, felicitîndu-l. Problema este bine pusă şi bine rezolvată. Reuşitele spiritului practic mă impresionează tot atît cît şi cele ale artei sau ale ştiinţei. În fond, toate metodele sînt subsidiare unei metode. Principiul meu, care constă în a surprinde spiritul lucrurilor, mă face să mă simt la îndemînă în orice fel de activitate. — În orice domeniu, ceea ce este ireproşabil executat îmi oferă aceeaşi satisfacţie; fie că e vorba de un text de drept roman, de o operaţie militară, de tăietura unei haine, de un cîntec de Béranger, de un desen de Leonardo da Vinci, de o lectură sau de un cînt izbutite, impresia estetică e de aceeaşi natură, fiind produsă de potrivirea dintre mijloace şi scop, de raportul proporţional dintre forţă şi act. Cînd rezultatul se vede, cînd ceea ce trebuia să fie făcut este făcut, mintea este mulţumită, în timp ce treaba săvîrşită la nimereală, mediocră, aproximativă, lălîie poate fi întîlnită la tot pasul. — Ieri, H*** mi-a părut idiot cînd a vorbit despre poezie; astăzi, Gustave Moynier m-a impresionat vorbind despre ambulanţe şi bombardament. Subiectul este deci un lucru aproape indiferent, important este felul în care e tratat. Talentul se măsoară în funcţie de execuţie. Spune-mi ce ai reuşit să faci şi îţi voi spune cît valorezi estetic. Morala se conduce după un criteriu cu totul diferit; pentru ea intenţia este un lucru capital, intenţia, dimpotrivă, nu înseamnă nimic în artă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IRINA MAVRODIN

Opera ca nelimitare

Este cu totul singular destinul literar al lui Henri-Frédéric Amiel (1821–1881), autor al unui Journal intime însumînd aproape șaptesprezece mii de pagini, publicat abia după moartea scriitorului, în ediții din ce în ce mai cuprinzătoare. Cu totul singular nu — așa cum s-ar putea crede la prima vedere — prin gloria postumă ce înalță către culmile universalității un scriitor marcat, și auto-marcat, ca « mediocru » în timpul vieții sale: în istoria literaturii s-au mai văzut asemenea cazuri. Și nici nu — așa cum s-ar putea, de asemenea, crede, tot la prima vedere, prin contrastul, fără îndoială spectaculos, dintre o biografie ștearsă, anodină — cea a unui profesor de filosofie și estetică (la Academia din Geneva) ce-și duce viața bine măsurată și monotonă între catedră și masa de scris —, în intimitatea ei adînc minată de singurătate și ireversibil rănită de aproape orice contact cu mediul, și strălucirea ce-i va fi conferită, tîrziu, cînd omul va fi mort, prin însăși punerea în lumină a opoziției, ce se va fi dovedit atît de fericit fertilă, dintre creația definitivă, capodoperă iradiind întru eternitate, și derizoria condiție, asumată ca atare de Amiel însuși, a unui biet belfer și obscur scriitoraș; astfel de situații mai pot fi, de asemenea, întîlnite în istoriile literare. Singular ni se pare nouă destinul literar al lui Amiel pentru altceva, un altceva ce-l situează, neîndoielnic, într-un loc ce nu-i decît al lui, într-un spațiu al « originalității » creatoare la care aspira și la care, totodată, nu spera a ajunge vreodată: el este cazul paradigmatic prin care textul jurnalului intim, conotat, în clasificările curente, ca nonliterar, sau, eventual, ca aparținînd unei zone marginale a literaturii, se instalează în însuși miezul literaturii, este literatură, sfidînd mai vechile ierarhizări și obligînd la reevaluări ale statutului oricărui jurnal intim în raport cu literatura (cu « genurile » literare). Altfel spus: Jurnalul lui Amiel ne obligă să ne întrebăm încă o dată: Ce este literatura? Prin prezența lui masivă, compactă, opacă, de semnificant ce are nu numai o dimensiune referențială ci și una autoreferențială, Jurnalul ne apare ca fiind de natură analogă oricărei opere aparținînd genurilor literare « consacrate ».

În timp ce-l scrie în secret, nepublicînd nimic din el (abia în preajma morții îi va ruga pe executorii săi testamentari să tipărească din cele aproape șaptesprezece

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mii de pagini ale Jurnalului *vreo cinci sute, grăbindu-se să adauge: « e mult, e, poate destul »), scrie și publică versuri, articole și studii ce-i asigură un loc onorabil printre scriitorii elvețieni ce-i sînt contemporani, precum și o piesă de teatru, ce se bucură de un mare succes de public. Știe Amiel, și vrea el să mizeze astfel pe două tablouri, încercînd, printr-un fel de calcul al probabilităților* sui generis, *să-și ofere o șansă in plus în raport cu « riscul » (cuvînt utilizat într-un context similar de Stendhal ce vede în opera de artă « un bilet de loterie ») pe care și-l asumă scriind literatură propriu-zisă (poezie, teatru)? Întrebarea aceasta nu poate avea decît un răspuns, ce trebuie să ne mulțumească în ciuda insuficienței lui, certitudinile, pe acest teren, fiind cu neputință de realizat: « știința » lui Amiel în această privință, capitală, pentru destinul lui de scriitor, nu poate fi decît una mai mult sau mai puțin obscură, cea pe care o au toți scriitorii atunci cînd își scriu opera. Miezul răspunsului s-ar afla de fapt în acest « mai mult sau mai puțin ». Care este măsura, mai mare sau mai mică, în care Amiel știe că e pe cale de a-și inventa un « gen » literar ale cărui virtualități și nelimitări pot fi prielnice propriilor sale virtualități și nelimitări, acelor nesfîrșite ezitări ce nu-și pot găsi rezolvarea într-o opțiune, într-o acțiune, pe de altă parte sfîșietor de mult dorite? Lecturile ce vor fi făcute din această perspectivă — selecția alăturată de texte din* Jurnal *încearcă să fie o astfel de lectură — vor aproxima poate un răspuns.* Jurnalul *rămîne poate singura formulă — pentru Amiel a fost, evident, acea formulă — ce acceptă, prin structura sa inerent discontinuă, a-și dilata la nesfîrșit limita, a exista ca o limitare nelimitată. Dar Jurnalul acceptă orice structurare-destructurare și după ce a fost încheiat, adică după ce, prin moartea scriitorului, a intervenit ceea ce, în mod fals, am putea numi o limită, în mod fals pentru că nelimitarea îi este acum asigurată de lecturile multiple la care este supus. Dar tot ceea ce spunem acum nu poate fi oare aplicat oricărui text literar ce-și asumă în mod radical literaturitatea? Desigur. Căutînd mai adînc în zona acestor întrebări am putea motiva poate felul cum* Jurnalul, *în anumite cazuri, devine operă* literară.

Miza care este pentru Amiel Jurnalul *ar putea fi discutată și în termenii unui eșec dinainte acceptat: eșecul unei voințe ce nu poate să aleagă. Astfel știindu-se, ea învinge anihilarea oricărei creații prin asumarea nelimitării, a tuturor virtualităților, menținute ca virtualități. Dar, asumată cu asemenea totală bunăcredință, cu o asemenea cunoaștere de sine, vocația acestui eșec se răstoarnă, în cazul lui Amiel, în reușită, în operă. Opțiunea, alegerea, acțiunea au, în sfîrșit, loc: artistul dă corp nelimitării sale ca operă. Voința, aici, este cea de a vrea să continui, la nesfîrșit, să scrii* zilnic *un număr de pagini.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MICAELA SLĂVESCU

Lupta cu singurătatea

Jurnalul lui Gustave Roud (scriitor elvețian de expresie franceză, fecund și modest, mort în 1976, a cărui faimă nu a încetat să crească de atunci), a fost descoperit de scriitorul Philippe Jaccottet printre manuscrisele poetului. Se întinde din 1916 la 1972, cuprinzînd vreo douăzeci de caiete, numeroase foi volante, mai multe agende și carnețele de însemnări, — și nu părea destinat publicării (deși o astfel de afirmație sună cam pueril cînd este vorba de scriitori conștienți, oricît de modești sînt sau vor să pară de valoarea lor !). Cum nu exista nici o interzicere formală făcută de Roud în acest sens, și cum conținutul acestor caiete-jurnal era deosebit de interesant, Philippe Jaccottet, căruia Roud îi încredințase grija moștenirii sale literare, se hotărî să le valorifice publicîndu-le. A făcut-o cu pioasă înțelegere și competență, oferind *o alegere* salutară printre notele uneori redundante, alteori prea eliptice, eliminînd, din discreție, anumite însemnări de ordin prea intim, sau altele, folosite între timp de însuși poetul în scrierile sale . . .

Astfel încît paginile ce urmează se înfățișează ca o alegere a alegerii, deci de două ori subiectivă și, ca atare, mai vulnerabilă decît orice altă antologare obișnuită . . . A fost făcută, totuși, în funcție de un criteriu: dorința de a lăsa să se întrevadă, fie chiar atît de sumar, drama unui scriitor în lupta cu singurătatea, cu dorința de creație și cu harul de care este investit, atent la vocile firii și la vocile inimii, atent, de asemenea la zbuciumul vieții care îl înconjoară, dar de care știe să se îndepărteze pentru a-și desăvîrși opera.

Ceea ce înseamnă că citirea acestui jurnal ar trebui să fie legată de o lectură sau re-lectură a operei autorului său, de fapt singura legitimă pentru că e conștient elaborată cu gîndul la un public, servindu-i doar de introducere sau de completare . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GUSTAVE ROUD

din «jurnal»

2 ianuarie (1918)

Pe foaia de hîrtie, asemenea pînzei albite a pictorului, s-ar părea că linia suplă de umbră a cîtorva fraze va fi de-ajuns pentru a crea, închisă între patru pereți, imaginea unei mese, dejunul sfîrșit, atît de aproape pare, cu excepția mînerelor de cerneală a cuțitelor împrăștiate, de acest alb primordial pe care eu îl pîngăresc.

Nu trebuie, deci, decît să enumăr fiecare obiect, atît de asemănător cu ceea ce-l înconjoară și pe care doar o nuanță mai specială de paloare sau chiar cercul de aur tocit de pe margine îl însingurează — nu semnalez ca mai deosebit decît, pe marginea farfuriei, urma roz a dulceții și, de jur împrejurul tipsiei, o dungă albastră ca cerurile de vară spre care se înalță copacii ca pentru a se scălda în vreun fluviu nemișcat și adînc.

[. . .]

7 iunie

« Va fi dragon și-i voi alege calul », spunea bunicul meu. Clădirea cuptorului din fața casei, dincolo de drum, are un mic pod de formă ciudată. Pe scîndurile pe care a curs ici și colo cîte o lacrimă cristalizată de rășină, se poate citi însemnată cu creionul roșu sau gri, socoteala unor saci de grîu, cu măsuri vechi pe care nu le mai cunoaștem, numele unor rude decedate sau ale unor argați de altă dată; într-un colț:

Marguerite din Céseau a dormit aici

François își avea și el locul.

Din gara de la Mézières, zăresc dealul pentru care trăiesc. Este vremea cosîtului, cîmpurile au fost întîi verzi, apoi aurii, trandafirii, smălțuite cu flori de toate culorile, apoi de un cafeniu nedecis, din cauza vîntului care le bate — au înfățișarea unui pămînt care ar cuprinde valurile strînse ale lanurilor de secară și de grîu, palide ca apa, unele aparțin familiei mele de mai bine de o sută de ani, ai mei le-au lucrat, de mai bine de o sută de ani, de-a lungul anotimpurilor. Iar cînd timpul este străveziu, nemișcat pe deal dacă privești către valea deschisă spre nord, poți zări pata crudă a unui zid de fermă; acolo trăia bunicul meu cu frații lui, o moșie mare în pantă pe care, cu inima strînsă, am vizitat-o odată sau de două ori. Bunica îmi vorbește adesea despre ea, despre recoltele bogate, despre tîrgurile de la oraș unde se duceau, despre unchiul ei, căpitan de carabinieri, cu uniforma lui cea frumoasă, și despre acea zi de august în care s-au legat mai mult de nouă sute de snopi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu mai vreau să reîncep să lupt, disperarea mea durează de prea mult timp; mi-a trebuit destul de mult ca să văd că nu eram în stare să readuc o viaţă prea conştientă la fericirea acelor vieţi trecute, o fericire care există numai pentru că nu se cunoaşte. Păstrez această voce egală, lucru atît de greu cînd lacrimile sînt gata să izbucnească şi cînd inima bate prea tare. Îmi iau rămas bun de la cel ce aş fi putut să fiu, pe care alţii ar fi dorit să mă vadă că sînt, acel om care continuă o muncă de mai multe secole, cea mai frumoasă, aceea de a face dintr-un loc al ţării sale o grădină plăcută lui Dumnezeu şi de a trăi fără înfumurare într-o acceptare adîncă.

[...]

25 iunie

nu am vrut să spun nimic, acum cîteva ceasuri, despre acel soare atît de aproape de mine şi pe care mîna mea îl mîngîia din cînd în cînd ca pe un lucru viu, nici despre acele care ce scîrţîiau pe drum ca o voce viguroasă, nici despre acele cîmpuri goale unde trupurile cuprinse de o lumină grea se aplecau şi se îndreptau cînd ridicau braţele. Şi nici despre această seară care începe să nu vă aşteptaţi să spun multe: prea tare este parfumul acelor crini lîngă faţa mea; curg din el florile, una cîte una, făcute dintr-o ceară prea albă, delicată şi lustruită cu un reflux albastru unde se îndoaie petala. Îmbătat de o mică febră, nu particip la odihna liniştită a tuturor lucrurilor după strădania aprigă a zilei. Nu-i de-ajuns s-o respiri fără a te lăsa dus, obosit şi zdrobit, cît despre acest mare cer verde sub care vuiesc îndepărtate maşini de cosit şi ramurile însfîrşit nemişcate care îl ţin, simt că aceste fraze (detestabile) vor fi de-ajuns ca să mă izbăvească de el.

[...]

1 decembrie

I elemente

oricare ar fi modul misterios după care oamenii îşi văd vieţile întrerupîndu-se deodată, priveşte aceste morţi din jurul tău şi, din spaima pe care o provoacă ignoranţei tale, învaţă să scoţi o iubire şi o recunoştinţă veşnică pentru fiecare zi nouă care ţi-a fost hărăzită. Astfel, cunoscîndu-i preţul infinit, nu vei putea cădea în ispita de a risipi un singur ceas; şi vei şti să te arăţi *demn* de această încredere ce ţi-a fost acordată.

II Despre *centralizarea eului*. Trebuie să lucrez la ea cu cea mai mare energie. *Să realizez în sfîrşit o metodă de lucru*. Să restabilesc un ritm şi un mers regulat al gîndului . . . Să evit pe viitor acea transcriere imediată a emoţiei, care o omoară, o face livrescă şi nu te eliberează de ea decît pe jumătate. Cu orice preţ, în locul un or eliberări vrednice de tine, să regăseşti puterea de a le turna în lungi poeme, atît de puternic meditate încît, odată începute, să provoace gîndul şi să-l aservească.

III Sisif şi-a învins însfîrşit Stînca, şi *pentru totdeauna*.

IV Ajutoare. Să *mă rog*. Să fiu demn de cei doi prieteni ai mei. Să încerc să fac cinste părinţilor mei. Să mă dezbar de orgoliul meu. Să *muncesc*. Cînd voi fi într-adevăr *stăpîn pe mine* voi avea puterea pe care o dă încrederea în sine.

1924

Să renunţi la atîtea vise
Să încerci să defineşti
Apoi, să lucrezi.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

11 ianuarie
«Mai mult chiar decît a unei lămpi, lumina soarelui . . .» (Scrieri, I, p. 47)
[. . .]

13 februarie
Mintea-mi este plină de acorduri; nu se pot preschimba decît în fraze, deşi nu reuşesc încă s-o fac; asta m-a obsedat toată iarna; îmi doresc o eliberare, nu muzicală şi nici picturală, ci în proză sau în versuri atît de subtil compuse (nimic din grosolanele note de culoare pe care le folosesc instinctiv pictorii cînd scriu — şi eu-însumi în aceste transcrieri !) încît acordul să poată să se nască din cuvinte alese (după unghiul de vedere al cititorului) în funcţie de hotărîri de neînţeles. Această alegere, doar un contact neîntrerupt cu lumea mi-o poate dicta încet; viaţa mea adevărată — dacă aş fi poet — ar fi o veşnică hoinăreală încărcată cu clipe în care contopirea ar avea loc dintr-odată. Încăperile călduţe închid o viaţă asemănătoare cu somnul de iarnă al animalelor.
[. . .]

«Spiritul meu nu este supus timpului» (Scrieri, I, p. 52)

4 aprilie
Acest caiet se deschide asupra unor mişcări triste ale spiritului; scena disolvantă de adineauri; mai mult: inutilă şi rău-făcătoare. Dar, ca atîtea altele, ea îmi îmbogăţeşte cunoştinţele. Înţeleg mai bine tristeţea unora; zîmbetul lui Mallarmé îmi devine mai drag, cît de dificil este, şi de mare ! Şi-apoi, să atingi în sfîrşit cu degetul această periculoasă absurditate : Arta, întru care toţi se împărtăşesc.
Cîmpurile au început să înverzească; neostenitele ciocîrlii (una urcă la stînga mea), o căldură umedă, închisă sub cerul jos. . . revăd plaiul din Aclens în bătaia soarelui de la ora zece; pe dealul celălalt, voci, soldaţi. Soţia primarului mi-a arătat un vas de sticlă albastră, la fel cu cele pe care atîta le-am căutat astă iarnă. Magia acestei culori, atît de vie încît praful ce se depune în reliefuri devine roz, aproape dispare; visurile nu se mai poartă.
«Lungul nostru drum printr-o ţară ploioasă» (Scrieri, II, p. 148)
Da ! viaţa-mi este ţesută doar din aceste întunecate patimi şi din dispariţia lor. Atît de sărac — şi atît de bogat. O altă existenţă zace în mine — despre care nu ştiu nimic dar ce frumoasă devine înlăuntrul meu ! Tînărul acela mînîndu-şi roibii, atît de liniştit, de frumos; faţa neînduplecată cu ochi mari albastri fără licărul gîndirii, culoarea somptuoasă a cămeşii, mirosul ţigării de foi ! Dacă eu aprind una, fumul ei îmi este otrăvit, şi dacă port o bluză albastră, joc un rol. În ciuda orgoliului de adolescent pe care-l lasă să se întrezărească, acest nume de denunţător acceptat pe vremuri după cîte descoperiri crude, îl păstrez, dar cine va putea să-l înţeleagă ?
[. . .]

7 aprilie
Scînteietoare nebuloasă a spiritului meu, zămisli-vei tu vreodată un soare ? Scriu în căldura sufocantă a unui soare prevestitor de furtună — aceşti nori groşi în tufe uşoare tîrăsc după ei grele umbre de culoarea ardeziei deasupra priveliştei verzi şi albastre, înecată în cenuşa impalpabilă (triunghiurile ţiglelor uscate totodată mai strălucitoare şi mai palide) — dar umbra subţire cu care vîrful peniţei împunge hîrtia se topeşte încet în gri-ul palid în care se stinge strălucirea de cretă vărgată de linii violete.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cellusa me

Dar dacă mă privesc în faţă — avea-voi curajul să prelungesc această privire: văd un tînăr hărăzit marelui nenoroc de a avea un început de viaţă prea uşor, periculos de uşor, datorită devotamentului statornic al părinţilor — atît de constant încît aproape i se pare ceva cuvenit. Văd.
[. . .]

20 iunie (1931)

Ieri nişte circari care s-au sfiit să-şi oprească rulota pe izlaz, în faţa capelei, pentru că va fi slujbă la ora reprezentaţiei lor, au cerut voie să-şi monteze estrada: magie, iluzie, mister, în livada de alături. Un cîine latră lîngă rulota de un albastru pastelat; uşile încadrate de linii subţiri verzi şi trandafirii. O femeie tînără cu basma roşie, fără ciorapi, se agită, deschide şi închide uşa cu butoni mari de sticlă. Azi dimineaţă, cît te-ai freca la ochi, şi-au clădit cu panouri mari de pînză înnegrită şi cu stîlpi multicolori fragila sală de spectacol. Numai în doi, pentru că ei nu sînt decît femeia, bărbatul şi cîinele . . . De ce să povestesc asta? Pentru că sînt amîndoi tineri şi liniştiţi. Şi-au ales singuri această formă de viaţă. Rulota lor e la marginea drumului — cum sînt şi ei la marginea vieţii noastre.

« Grasei pajişti înflorite încep să le prefer pe cele cosite » (Scrieri, I, p. 73)

« Astă seară bărbatul ascute un cuţit de cositoare » (Scrieri, II, p. 189)

6 septembrie. C(apela) din V(ucheron)
[. . .]

DICTARE
Simţurile mele grosolane şi amara lor dorinţă
au renunţat la cereasca pricepere
Durere sau plăcere
Sînt lipsit de puţinul ce-mi rămîne
Trebuie să murim
Cu trupul învîrtoşat de o aripă de înger
Trebuie să alergăm
Neant viu spre ciudata Împărăţie
Moartea îmi spune Tu crapi dintr-un sughiţ
Brută nesimţitoare
Bea-ţi cupa şi găteşte-te de drum
O fără Mesia
Culeg floarea şi mănînc fructe omeneşti
Iată-mi inima pe care se puneau mîinile Tale
Şi care se risipeşte
Cenuşa mea cade ca o ploaie măruntă
Grădini cereşti sau grădini pămînteşti
Vîntul mă aspiră şi adierea mă leagănă
Feriţi-vă dar toţi de mistuitoare legături cu mine
Munte al cerbilor voştri, dar al mîinilor voastre.

Scriu în picioare la cotitura drumului de toamnă. Moara este ascunsă printre copaci. Văd încă marea claie spălată, de ploi, treizeci la patruzeci de care de fîn mi-a spus Perrette, îmbrăcat în albastru cu chipul arămiu, imperceptibil estompat de o impalpabilă pulbere de făină.

Trei focuri de toamnă mocnesc la marginea drumului, cantonierul şi-a pus haina de un albastru spălăcit pe piatra kilometrică lîngă geamantanul meu derizoriu şi greblează, cu braţele goale, praful greu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mai jos de mine două femei își tîrîie picioarele prin frunzele uscate căutînd ultimele nuci. Un căruț de piele cafenie lăcuită cu o păturică împletită din lînă în lumina soarelui blajin și jos

Aș putea scrie aici zile de-a rîndul

Stînjeneala, sfiala mea, frumusețea lui Perrette. *Șeful.*

Ah dacă aș avea nevoie de o viață, făcută toată din regretele și din neputințele mele, iat-o în sfîrșit

« otrava ce rămîne în vinele mele » [2].

(Drumul spre Lussery)

11 noiembrie (1932) B(ufetul) G(ării)

Am coborît la Lausanne — cu toată răzmerița probabilă care și-o închipuiau oamenii de la țară după spusele ziarelor, și totodată atîtea amintiri . . . Dar orașul e liniștit, șantierele împodobite cu muncitori la lucru în tristețea fără seamăn a acestei neguri de noiembrie.

Totul seamănă nemaipomenit cu greva din '18, pînă la acel locotenent de cavalerie care a venit aseară să-mi ceară tocul de pistol și pe care un ofițer de stat-major l-a anunțat adineauri că regimentul de cavalerie trebuie să stea gata cu caii înșeuați.

Mă bucur să-l văd pe Matthey azi după-amiază. Cînd am plecat proiectam o mulțime de vizite, Ramuz [3] azi dimineață, Thévoz la cafea, René mai spre seară, dar ce să le spun.

O casă, cît de cît, trăiește dintr-o atmosferă. Dar a casei noastre care este. Nu e nimic mai trist (aș zice chiar mai teribil dacă aș vrea să dramatizez ceva ce este totuși trecător) ca nevoia aceasta de a mă « aduna » oarecum cînd mă trezesc. Iar rugăciunea (de care nu sînt vrednic) mă ajută să *durez*, dar pînă cînd?

Pictorul Monay [4] vine să se așeze la o masă vecină în fața unui om înbrăcat ca un meseriaș-burghez și în care descopăr, amuzat, după asemnăarea cu portretul făcut de R., pe Pettineroli.

[. . .]

Miercuri 14 (noiembrie)

M-am dus și azi după amiază la gardul unde Olivier și ceilalți doi reîncepuseră să atace trunchiul plopului. Cu ei pînă după ora patru, mică oază de veselie, de lovituri curate de topor, de tracțiuni cu vinciul, pahare de vin răcit de înserare. Dar și veselie a culorilor, a ochilor albaștri sau de un cenușiu pătrunzător, a obrajilor rumeni, a siniliului hainelor lîngă zăpada albastră și albă, îngălbenită apoi de soarele la asfințit. Olivier atît de autentic, atît de sigur, cu istețimea și vrednicia lui încît își reia distanța. Eu nu mai sînt acum pe lîngă el decît o umbră, o umbră ștearsă (printre ramurile desfrunzite, un sat nins cu gingășie alb-cenușiu și roz), umbră cu atît mai inconsistentă cu cît trupul din fața mea care se sprijină pe secure devine radios și greu. Ce lucru teribil este un adio veritabil, care va *trebui* spus. Căci nu se va putea altfel: această tulburare mi-a deschis ochii fără milă: eram *devorat* de lume și de trupul meu.

[. . .]

5 iunie (1933) Pădurea din Vucherens

[. . .] Ultimele zile sînt acum aproape; iarna e pe sfîrșite, zilele sînt mai lungi. Mama poate să-și ia gustarea de după amiază la lumina zilei, înainte de a se aprinde lămpile. Este masa pe care o preferă. La prînz și la cină e lipsită de chef: după somnul de dimineață nu are poftă de mîncare. La cinci e mai bine: mama gustă cu plăcere dulceața de mure, iar biscuiții englezești pe care fata fostei noastre vecine i-a trimis de la Geneva i-s-au părut dintru început delicioși.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Soarele care apune face o pată mare de lumină pe tapiţerie, la nivelul capului ei; pe tava de lemn palid lucesc castronaşele pe care le ridică, unul cîte unul, mîinile ei mîngîietoare, atît de slăbite. Cîteodată un gălbenuş de ou bătut cu vin fiert şi cu mirodenii îi reaminteşte timpul petrecut la infirmerie. Cînd nu l-am reuşit, ea caută totuşi să-l bea pînă la fund, ca să nu mă întristeze. Mănîncă cu o grijă, o delicateţe fără seamăn. — Într-o marţi dimineaţa la deşteptare, s-a simţit deodată fără putere; o ţineam îmbrăţişată, vrînd s-o aşez în pat, s-o sprijin de perne; se lăsa moale, cu capul aplecat şi braţele atîrnîndu-i. Apoi a încercat un gest de o nespusă încetineală, cu o grijă şi o dorinţă cam absente, totodată cu un surîs timid ca un fel de rugăminte să nu-i luăm în nume de rău dacă nu va reuşi: întinzînd mîna spre batistă, desfăcînd-o îndoitură cu îndoitură — şi renunţînd. Ne-a fost o frică teribilă. Doctorul chemat degrabă i-a făcut o injecţie de cafeină şi de morfină. O oarecare îmbunătăţire s-a mai arătat pînă la acea gustare, — ultima — de vineri 3 martie (plină de aceeaşi sfîşietoare bunăvoinţă şi atenţie). Cafeaua băută cu linguriţa, înghiţitură după înghiţitură, castronaşul de afine golit pînă la ultima picătură de zeamă negricioasă; biscuiţii — fărîmele de biscuiţi savurate una cîte una, tot mai încet . . . Sora de la circă trecuse în cursul după-amiezii. După gustare, cum mama avea dureri, îi făcurăm o injecţie mai devreme ca de obicei (către ora şapte). Curînd după aceia începu o criză încă mai violentă decît toate cele dinainte; am căutat s-o liniştesc, să-i explic că totul va merge mai bine, curînd, fiindcă îi făcusem injecţia, şi o lăsarăm singură ca să poată adormi mai repede. Mama a adormit şi nu s-a mai trezit. Toată ziua de sîmbătă, toată noaptea de sîmbătă spre duminică (cînd verişoara Nancy a venit să vegheze cu noi) a dormit neîntrerupt. Cîteodată încreţirea, înfiorarea atît de înspăimîntătoare a buzelor (ne aminteam de moartea mătuşei Alice) dar care înceta de îndată. Către şase şi jumătate dimineaţa, una, două lungi opriri ale inimii istovite, respiraţia suspendată, apoi ultima oprire — pentru totdeauna.

[. . .]

23 august (1933)

Recitit cele două volume ale *Timpului regăsit*, alene, adică fără a urmări întotdeauna foarte de aproape înlănţuirea observaţiilor (ca să nu spun a teoriilor) de la început — dar cu multă plăcere şi emoţie pentru că Proust — să fie oboseală, să fie boală? — utilizează acolo cu oarecare stîngăcie sistemul lui obişnuit de fente, iar după îndelunga maşinaţie a unui efect, neglijează să dea acestui efect timpul necesar pentru a se produce, adică pentru a lucra asupra cititorului. Lucrul se simte îndeosebi în decalarea în timp care trebuie să o perceapă dintr-o dată în a doua serată la familia Guermantes, la care cei mai mulţi invitaţi nu mai seamănă cu ce fuseseră la seratele precedente — şi care în loc să producă uluirea cititorului reuşeşte doar să-i dea un fior de anticipaţie din cauză că acest efect, care ar fi trebuit să fie *de ansamblu*, se iroseşte într-o mulţime de amănunte despre fiecare personaj analizat pe rînd — cu un fel de oboseală sau de moliciune. Iar Proust, simţim acest lucru, exagerase această decalare temporală pentru ca efectul său să fie mai izbitor, dar îşi uită destul de repede intenţia dintîi şi nu-şi regăseşte amintirile cu destulă eficacitate pentru ca privirea cititorului să nu fie tulburată de nişte perspective diferite şi simultane: cititorul vede dublu, adică vede în acelaşi timp intenţia autorului şi realizarea ei care e altfel. [. . .]

22 mai (1935)

« Sensibilitate bolnăvicioasă ». Caut un nume pentru această stare nervoasă care mă stăpîneşte tot mai des şi mai tare şi pe care încerc s-o definesc ca o emotivi-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tate tot așa de trecătoare pe cît este de subită și provocată fără o ierarhie a cauzelor, vreau să spun că, de exemplu, mîngîierea unei flori te mișcă la fel de mult ca o strîngere de mînă omenească sau o prietenie omenească; că moartea unei pisici sau unui pui de găină te atinge chiar în acel loc al inimii care ar trebui (de ce acest *ar trebui?* dar vorbesc aici conform unei tradiții) să fie rezervat morții omenești. Vedeam adineauri de la fereastra camerei mele puii ieșiți ieri și lîngă ei o pată galbenă, puiul mort cu o aripă întinsă pe pămînt și subit am simțit din nou, mai tare ca niciodată, acea intuiție care mă face să văd viața (și nu numai viața omenească, ca pe vremuri) ca un fel de apariție, un nu știu ce (sau nu știu cine) asumînd formele ca niște măști și lepădîndu-le cum lepezi o mască. Nimic nu-i mai aproape de cadavru decît o mască aruncată, nimic nu se apropie mai mult de o mască abandonată decît un cadavru. [. . .]

«O străfulgerare subită de soare de deal . . .» (*Scrieri*, III, p. 168)

Vineri 20 decembrie — Cameră

[. . .] Îmi hrănesc zilele din mine însumi. Pînă cînd va trebui să rezist? Pentru moment sînt tot cu zăpadă la ferestre, în fum de pipe și de țigări. Zadarnica așteptare — istovitoare pînă la urmă — a unor scrisori care nu vin niciodată. În mod ciudat îmi regăsesc starea sufletească din 31 cînd *Aujourd'hui* [7] care se termina în tăcerea universală — sau organizată — mă sleia cu un sentiment intolerabil de mînie și de părăsire. (Frază stupidă: mînia vine dinăuntru, o resimți, părăsirea vine de la alții: cuvîntul «sentiment» nu se poate potrivi acestor două stări dintre care una rezultă de la cel în cauză iar cealaltă din afară!) dar textul ăsta mă plictisește îngrozitor. Mi-e mintea în altă parte — și ce rost are să *notez*, să *notez* cu orice preț lucruri care îndată după aceea sînt moarte? Recitind mai adineauri o agendă din 1933, nu mai știam să fac să reînvie nimic din zilele cele mai frumoase, chiar cu însemnările făcute zi cu zi în fața mea.
[. . .]

10 ianuarie (1938), în cameră

[. . .] scriu numai pentru că aseară, citind manuscrisul unui roman de doamna Yerta-Méléra [8], m-a apucat o angoasă teribilă cînd am ajuns la descrierea celor trei copilași care s-au otrăvit cu mătrăgună și sînt găsiți seara la marginea pădurii într-un mic morman confuz și gemînd, cu imenși ochi holbați. Nu este o *sensibilitate* nefirească ceea ce se emoționează în mine, știu asta fiindcă recunosc o anumită *calitate* de emoție care se leagă de alte angoase simțite cu prilejul altor lecturi, și pentru evenimente sau personaje adesea «accesorii» acțiunii. Această emoție se leagă tainic în mine cu acel sentiment profund (de care nu mi-am dat seama decît după moartea unor ființe dragi) de tot ce este sfîșietor în inocență — și de tot ce se străduiește atît de umil, o zi după alta, la sarcina ce i-a fost impusă și care este ca și ucis de o imensă pedeapsă universală cu care este în flagrantă disproporție. Inocența și ineluctabilul; acela care acceptă și căruia i se pare că nu se ține seama de acceptarea lui — dată totuși cu o inimă cu totul curată. Dar chiar de aș scrie toată noaptea, nu aș ajunge să definesc prin cuvinte acest sentiment care este cu atît mai dureros cu cît este totodată la gradul cel mai înalt de certitudine — și fără posibilitatea de soluționare.
[. . .]

19 martie (1938)

O ciocîrlie cîntă și se înalță în fața mea — vechea idee de poemă înflorește din nou. Ciocîrlia stînd pe loc în timp ce sub ea locul se coboară — fumuri, icoană

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a lucrurilor care se schimbă sub ea — cîntecul luminii — acel lucru care în noi răspunde luminii: ţipătul devenit cîntare, lumina devenită cîntare.

Cînd ciocîrlia cade ea poate să-şi deschidă aripile. Dar noi, de fiecare dată ne zdrobim de pămînt.

[...]

4 octombrie (1939)

Clopot

Întoarcerea dragonului

şi afară de asta, una sau două însemnări: cînd mă întorceam de la F[erlens] seara pe clar de lună, aflînd un fel de fericire chiar în excesul oboselii şi tristeţii mele, mai puţin singur în singurătatea-mi desăvîrşită decît lîngă acei oameni prizonieri ai lor înşişi. Regăseam, după atîţia ani, personajul meu de altă dată, acel om bătînd drumurile nopţii şi încercînd încă să caute din fermă în fermă, din sat în sat, un imposibil liman, un imposibil prieten. Redeveneam în sfîrşit eu-însumi, acel care nu atinge nimic şi nu trebuie atins. Mi se pare că în fundul acestei destrămări inumane, a acestei despuieri fără milă stătea o biată strădanie spre *măreţie*. A, nimic nu este mai lipsit de răspuns decît elanurile mele; totuşi, am simţit că trăiesc atunci cînd ele s-au născut în mine şi m-au aruncat înspre o fiinţă care nu *putea* să le înţeleagă, şi încă mai puţin să-şi facă milă de mine. Dar acum, — atît de mult sperasem cînd nici o speranţă nu era îndreptăţită — aceste păsări înfrigurate pe care le-am slobozit una după alta îşi închid aripile şi îmi cad pe inimă. Mi-am sprijinit uneori mîna pe umărul unui prieten. Pe al meu nimeni nu şi-o va sprijini niciodată. Îmi amintesc de o seară în care, ca să fug de un sat plin de soldaţi, plecasem fără ţel pe drumuri şi deodată îmi venise pe buze sfîrşitul unui fel de poemă, o poezie care să-mi aline singurătatea: priveam nişte flori mai înalte decît iarba înaltă şi-mi spuneam: «dacă trec pe lîngă ele, atît de aproape încît să-mi atingă umărul, are să fie ca o mîngîiere». [...]

22 ianuarie (1942)

Am avut noroc azi noapte de un vis ciudat — pe care îl simţeam atît de preţios încît aş fi vrut, de cum s-a terminat, să mi-l amintesc fără nici o lipsă. Treaz pe jumătate, mi-l *repetam* înspăimîntat că-l vedeam cum se împuţinează şi dispare. Hotărîsem să «reiau legătura» cu ... şi scăpat în sfîrşit de o mare povară coboram un fel de potecă, ba prin pajişte, ba prin pădure, într-o stare de adorabilă bucurie uşoară şi cîntam o melodie fără cuvinte, săltăreaţă şi pură. La orizont, pe o creastă înaltă, multe stele care se prăvăliră deodată împreună cu dealul într-o avalanşă inocentă, aştrii fiind amestecaţi cu ţărîna într-un torent fără apă. Apoi cineva lîngă mine înţepînd cu vîrful degetului nişte licurici din jurul nostru (aşa cum o ţărancă ar aduna din jurul blidului cu vîrful umezit al arătătorului cele mai neînsemnate fărămituri de pîine) şi-a umplut cu ei gura întredeschisă iar un glas mi-a spus că din acea gură iluminată (pe care o vedeam fosforescentă toată) trebuia să iasă *glasul morţilor*.

[...]

fără dată (prin 1945 sau 1946)

O idee năstruşnică azi dimineaţă.

Rilke condamnat să aştepte — nu e nimic la el care să poată procura starea de har. Importanţa lui *reifen* la el: ideea unei *maturaţii naturale* care trebuie lăsată să se facă (spaima mea de a regăsi la el acel *untauglich* — tradus de mine cu «inutilizabil» — de acum cincisprezece ani !) *Nimic* nu o poate provoca cu adevărat; singurele elemente ajutătoare: priveliştea ca «aliment» sau locuri mai propice. De

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ici rezultă acea înfrigurată pregătire a unor călătorii despre care speră vă vor deveni căutarea fructuoasă a harului : Egipt, un fiasco, Spania alt fiasco etc. Semnele acelui fiasco : muşcătura cîinelui galben de la Kairouan. Să mai vorbim de vise ! [. . .]

Azi dimineaţă, pe cînd măturam, încîntarea aerului crud, a zăpezii, a măzărichii, a frunzelor uscate, *totul* îmi era încîntare. Am contemplat un măceş verde, ca muşchiul, cu fructe roşii ca mărgeanul vechi, cu *intuiţia* caracterului neîndoielnic al *existenţei* lui — contrarul aparenţei — sentimentul de *a fi legat* cu ceea ce este : intuiţia *veşniciei acestor lucruri*.

[. . .]

30 august (1954), lîngă moara de la Méz (ières)

[. . .] Am recitit ieri cu o emoţie nemărginită în *Uli der Pächter* 9, pasajul în care G. descrie nişte pui de prepeliţă pe care i-a prins grindina, şi mama lor moartă cu aripile întinse peste puii ei. Simţămîntul de *fidelitate* faţă de o morală, faţă de un Dumnezeu — tot ce au făcut morţii noştri, în faţa cărora, tot cedînd în orice împrejurare, sînt un nimic.

În fond, această boală fără leac se trage din dispariţia singurei mele raţiuni de existenţă, a poeziei care a tăcut în mine, asfixiată de « consideraţiile sociale », teama de a-i da întîietate faţă de familie, mai ştiu eu ce ? Ar trebui să pot îndrăzni. [. . .]

17 noiembrie (1956)

Toate aceste « proiecte » de poeme asemănătoare cu nişte flori, cu fructe formate de-a lungul unor ramuri care se prăpădesc, irigate tot mai puţin de o sevă sărăcită . . . Reuşi-voi vreodată să compun acea « coborîre în infern » sau mai bine zis (pentru mine este acelaş lucru), acea « căsătorie a anotimpurilor », la care fusese fără îndoială *condus* şi Novalis înaintea mea ? Îmi pun întrebarea cu îngrijorare, şi tot mai des, căci promisiunile mele de « texte » de predat, promisiuni necugetate, mă readuc fără milă în faţa unor foi albe cu pana în mînă şi cu creierul plin de idei — păstrăvi speriaţi care fug în toate părţile — curînd ridicol de pustiu.

3 octombrie (1956), Neyruz, Croix-Fédérale

[. . .] Reuşi-voi vreodată să *scriu* tot ce îmi revine în minte cu dorinţa de a nu pieri înainte de a-l fi spus ? Uneori, adesea chiar, mă îndoiesc, căci recăderile mele subite, slăbiciunea mea persistentă par să mă împiedice s-o fac. Să încerc ? Să *susţin* un efort. [. . .]

1 iunie (1970), la hanul Lupului, după amiază

[. . .]

Azi dimineaţă, senzaţia unui spaţiu *creat din nou* în unitatea şi totalitatea sa de volumele de frunziş şi de învăluirea luminii. *Legat* cu toate, pînă şi cu cea mai neînsemnată floare de salvie, cel mai modest smoc de frunze noi. Şi apoi, mai sînt şi cîntecele păsărilor care dau şi ele spaţiului o dimensiune nouă (planurile de adîncime, în elevaţie : o dimensiune *jubilantă* — sonoră ; sugerată iarăşi şi iarăşi . . .) Îmi amintesc o însemnare mai veche : « crearea spaţiului de către frunzişurile noi » — justă într-adevăr, dar sumară, superficială, incompletă, insuficientă căci această creaţie are loc de fapt într-un chip mai complex : sunetul (cîntecele păsărilor) lumina (întruparea ei prin reflectare pe suprafeţele vii . . .) Să reiau toate acestea mai în amănunt — dar cînd ? [. . .]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

23 august (1971), p(ădurea) des Tailles (după amiază)

[. . .] P.[8] mă conduce amabil pînă la banca mea unde îmi redeschid carnetul vechi pe masa înnegrită. Dar vremea s-a răcorit; cerul s-a acoperit; probabil că ar trebui să cobor la Rutannes înainte de ploaie, curînd . . .

Azi dimineață m-am gîndit la o « punere la punct » spirituală pe care aş fi încercat s-o întocmesc. Cu folos poate, căci nimic nu e mai nehotărît ca eul meu lăuntric în timpul din urmă, la cheremul unor elanuri succesive, atît de disparate. Dimineața, trezirile atît de triste, urmate de clipe fericite, ca cele petrecute aici azi dimineață cu regăsirea locului, a peisajului.

7 septembrie

Pe aceeaşi bancă. După amiază. M(adeleine)[9] în tot momentul — lacrimi mereu, dar şi dorința de a termina poema « timpul curge împreună cu », care parcă ar reveni mereu să-mi bată la uşa memoriei cu o surdă insistență. Mi-am mai acordat şi această zi de singurătate înaintea unor serii de întîlniri mai mult sau mai puțin plicticoase şi care mă obsedează de pe acum.

La marginile lungilor poeme
somnolențele, scurgeri de vînturi reci, soare pe care mă aplec, ceasornic scos: s-a şi făcut ora patru fără un sfert ! O ! să nu mă întorc cu mîna goală !

La marginile lungilor poeme
Care nu pot fi scrise
Citeşte aceste vieți dacă îți plac *

Duminică din Post, 19 sept(embrie), c(afeneaua) du Chemin de Fer, Moudon

Am coborît azi dimineață să petrec o zi la Thierrens . . . O zi pură, fără vîntul rece care te pătrunde, de abia cîteva dîre uşoare de nori pe ea. Sentimentul subit, în timp ce coboram spre Moudon, că această natură se *dăruieşte:* pînă şi stejarii din vale care îmi oferă ghinda lor precum o livadă merele. Am recitit în aceste zile la nesfîrşit textele disparate care trebuie să « formeze » *Campagne perdue.*[10] Dorința de a *mai* lăsa şi astea cu celelalte scrieri ale mele înainte de a dispărea.

În româneşte de **MICAELA SLĂVESCU**

---

* La acest vers s-ar putea citi şi: « citeşte aceste voci ». (N.A.)

[1] Poetul elvețian de expresie franceză Pierre-Louis Matthey (1893—1970) a publicat volumele: *Seize à vingt* (« De la şaisprezece la douăzeci », 1914), *Semaines de passion* (« Săptămîni de patimă », 1919) şi *Même sang* (« Acelaşi sînge », 1920)

[2] Parafrază după Rimbaud: ce *poison va rester dans toutes mes veines* (*Illuminations*, « Matinée d'ivresse »).

[3] Scriitorul elvețian Charles Ferdinand Ramuz (1878—1947).

[4] Pictorul Pierre Monoy (1896—1974). Deasemeni, Pettineroli era pictor.

[5] Revista elvețiană din Lausanne *Aujourd'hui*, publicată de editorul Mernod, al cărei director a fost G. Roud (1930—1932), şi unde a făcut să apară o serie de eseuri.

[6] Marguerite Yerta-Méléra, autoarea unor studii despre Rimbaud şi a unui roman regionalist: *Le Val aux sept villages* (« Valea cu şapte sate », 1946).

[7] « Argatul Uli » (*Uli der Knecht*) roman de Jeremias Gotthelf (1797—1854) scriitor elvețian de expresie germană, pe numele lui adevărat Albert Bitzius.

[8] Pictorul Pérard de Palézieux (n. 1919).

[9] Madeleine Roud (1893—1971), sora poetului.

[10] Volumul a apărut în 1972.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

MIHAI ISBĂȘESCU

Neliniște și contemplație

Imaginea lui Max Frisch *dramaturgul* — autor al unor piese ca *Santa Cruz*, *Contele Öderland*, *Don Juan sau iubirea pentru geometrie*, *Biedermann și incendiatorii*, *Andorra* etc. — și *romancierul* — care a scris între altele *Jörg Reinhart*, *J'adore ce qui me brule sau dificilii*, *Stiller*, *Homo Faber*, *Numele meu fie Gantenbein*, etc. — este, firește, cunoscută cetitorilor revistei noastre și publicului românesc, din unele prezentări mai vechi, traduceri apărute sau spectacole jucate pe scenele noastre. Mai puțin cunoscută este ipostaza de autor de jurnale a lui Frisch, care conferă noțiunii tradiționale de jurnal dimensiuni noi, situîndu-l între viața proprie și literatura văzută cu ochii unui *el-eu*. Căci prin jurnalele sale, ca și prin primele piese și prin romanele *Stiller* (1954) și *Homo Faber* (1957), Frisch defrișează perspectiva politică a relației om-societate în viziune elvețiană. Și, în aceste limite, își valorifică existența și experiența, în căutarea unor idealuri, dar grevat de « rușinarea tînărului de a nu-și fi împlinit așteptările ». De-aici și căutarea continuă a unui ținut ideal pentru desfășurarea vieții și împlinirea năzuințelor: Hawai în *Santa Cruz*, Santorin în *Öderland*, lumea nouă a Americii de Nord sau centrale în *Stiller*, Havana în *Homo Feber*, Peru sau Ierusalim în *Numele meu fie Gantenbein* etc. Și toate frămîntările creației sînt reflectate în notațiile sale de jurnal, care prefigurează adesea în germene viitoarele roade literare ale unei gestații complexe. Începutul jurnalelor îl face în 1940 cu *Aus dem Brotsack* (Din traista de pîine), în care viața de soldat în trupele de apărare elvețiene de la începutul celei de-a doua conflagrații europene îi inspirase unele însemnări politizate ce nu erau încă un jurnal propriu-zis; apoi urmează *Jurnalul cu Marion* (Tagebuch mit Marion, 1947), precum și seria de notații imaginare ale călătoriei fictive din *Bin sau călătoria la Peking* (Bin oder die Reise nach Peking, 1945). Aceasta se întîmplă într-un moment în care literatura elvețiană nu cunoaștea și nu practica jurnalul ca modalitate literară consacrată. Ulterior, numeroasele călătorii întreprinse prin cele mai diferite zone ale lumii îi oferă lui Frisch prilejul și substanța unor notații care reflectă o intensă trăire subiectivă a experiențelor unei vieți din care își va trage seva și opera sa literară. În accepțiunea tradițională, jurnalul este, de fapt, notație simplă din perspectiva clipei prezente — limitate și temporare, fără gîndul unei rotunjiri artistice —, cu intenția de a descifra o conexiune — nici logică, nici formalistă — din corelația eului permanent cu provizoriul efemer al realității ambiante. Frisch conferă dimensiuni noi jurnalului, pe care îl definește astfel: « Netrecînd nimic sub tăcere, ci notînd fidel, te declari solidar cu propria gîndire, care corespunde, în cel mai bun caz, locului și momentului cînd a luat ființă. Nu te legeni cu speranța că poimîine, cînd vei gîndi contrariul, vei fi mai înțelept. » Este o concepție despre jurnal ca o formă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Max Frisch în atelierul portretistului său, Varlin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

născută din impresia momentului în sens mai larg, ba chiar din a clipei, concepție care subliniază dimensiunea efemerului (formulată și de Goethe în « Convorbirile cu Eckermann », cînd afirma că nu trebuie să te simți legat de ceea ce gîndești azi, dacă mîine îți dai seama că ai greșit și că realitatea îți pare altfel) și care îmbracă forma fragmentului zămislit cu un veac și jumătate în urmă de romantici, ca supremă cristalizare fulgurantă a scăpărărilor scînteii divine din om. Jurnalul devine astfel, la Frisch, o reunire de fragmente ce exclud forma definitivă, rigidizată prin cizelare, a imaginii fixe din opera literară.

Primul care își merită numele cu adevărat este *Jurnalul 1946—1949* (Tagebuch 1946—1949, apărut în 1950), prin care Frisch se rupe de tradiționala formă închisă a romanului narativ elvețian și face trecerea către romanele-confesiuni la persoana întîi (ca *Stiller*, *Numele meu fie Gantenbein*), consacrînd deopotrivă înscrierea eului în operă și în contemporaneitate. Semnificativ este faptul că acest jurnal — care reflectă încă timiditatea omului crescut în atmosfera provincială a Elveției și contactul reticent cu lumea de dincolo de hotarele ei, o lume zguduită și măcinată de efectele celui de-al doilea război mondial, și cu ideologiile antagonice ce-o frămîntau — prefigurează totodată schematic-narativ bogăția și varietatea operei literare ulterioare, prezentînd schițe sumare pentru *Andorra*, *Contele Öderland*, (Graf Öderland), *Cînd s-a terminat războiul* (Als der Krieg zu Ende war), *Biedermann și incendiatorii*, *Stiller*, *Gantenbein* (sub aspectul tehnicii narative) etc. Poate că recurgerea la notațiile brute ale jurnalului a fost generată într-un fel și de lipsa de timp pentru scris din anii în care Frisch a activat mai intens ca arhitect, conducînd un birou de proiectări propriu și executînd construcțiile proiectate, precum inspiratul complex social cu piscină interioară Letziggraben, de care este atît de mîndru. Dar dacă e adevărat că, în criză de timp, notațiile cvasi-jurnalistice îi rămîneau singura modalitate de a păstra unele idei și impresii demne de-a fi reținute și eventual valorificate literar mai tîrziu, nu e mai puțin adevărată și intenția lui vădită de-a face din jurnal o formă literară proprie, aptă să depășească limitele realismului vieții particulare și să deschidă căi, încă nefrecventate, spre un efort creator împletit pînă la un punct și cu voluptatea autocriticii și autoflagelării, dar structurală pe o gîndire deschisă către întreaga lume, lipsită de prejudecăți și profund umanistă.

Cîndva, mult mai tîrziu, prin anii 70, Frisch avea să afirme că, în jurnalele sale, n-a căutat realitatea doar în fapte, ci, cu deopotrivă valoare, și în ficțiune, postulînd adevărul că nu se pot nota fapte fără un element ficțional, iar ficțiunile sînt totdeauna împletite cu fapte. Și, dacă unele opere — ca *Andorra*, *Biedermann*, romanele — sînt preschițate în jurnalele sale, « ele nu trebuie interpretate ca jurnale cifrate ale autorului, deși sînt scrise din perspectiva unui eu-autor de jurnal și tot ceea ce gîndesc, simt sau trăiesc eroii săi fictivi nu este altceva decît ceea ce Frisch însuși gîndise, simțise sau trăise ». Însă eul jurnalelor nu se identifică cu persoana particulară a lui Frisch și este, de fapt, alt eu decît cel din romane, care nu-i decît o ficțiune literară (precum Anatol Stiller din *Stiller*, Walter Faber din *Homo faber* etc.), căci — cum spunea Dürrenmatt într-o recenzie la *Stiller* — « romanul are nevoie de un personaj cu însușiri prestabilite, iar structura romanului diferă substanțial de aceea a jurnalului ».

Ieșirea lui Frisch din închistarea elvețiană a anilor 1930—1945, (cînd se claustrase, voit sau involuntar, conștient sau inconștient, într-un fel de « artă pentru artă » din dorința de-a evita formula « sînge și glie » a ideologiei naziste), precum și abordarea curajoasă a unei tematici actuale stringente se reflectă după peste două decenii îndeosebi în *Jurnalul 1966—1971*) (Tagebuch 1966—1971, apărut în 1972), pe care unii critici l-au calificat, cu deferență și menajamente,

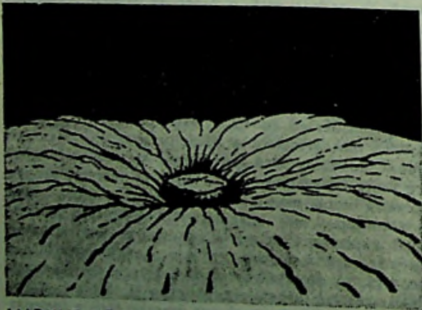
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca « afectat de o optică a senectuţii » (autorul împlinise 60 de ani), dar al unei senectuţi pe care o recunoştea cu greu şi încă nu vroia s-o accepte ca o realitate. Acest jurnal, poate opera lui cea mai viguroasă, mai bogată şi mai nuanţat diferenţiată, construită cu deosebită vigoare, aduce dovada că genul respectiv, în accepţiunea dată de Frisch, nu mai este o « carieră de piatră » alcătuită din idei şi schiţe prefigurative, ci o formă literară larg deschisă şi orientată spre raportarea la viaţa publică, spre examinarea şi verificarea « eului-autor de jurnal » prin confruntarea cu fapte şi ficţiuni. Dar realitatea pe care o reţine şi o reflectă, realitatea jurnalului alcătuită din oglindirea polemicelor şi politizării literaturii universale, din luptele politice şi radicalizarea lor, din criza muncitorilor — în special a celor străini — din ţările occidentale inclusiv Elveţia, criză care reprezintă creuzetul celor mai multe antagonisme de diferite naturi, etc., este o realitate care cheamă în focarul observaţiei viaţa publică şi mai puţin cea personală particulară, nu mai apare ca obiect şi pretext de metafore şi modele, ci este notată simplu, în forma ei brută, cu unele — puţine — comentarii lapidare sub incidenţa momentului. În felul acesta, *Jurnalul 1966—1971* devine un fel de joc cu fapte şi ficţiuni, un joc care îmbracă, în mod surprinzător, forme extraliterare: forme de manual enciclopedic prezentînd date obiective precise, forme de chestionar cu tendinţe de sondaj demografic, de interogatoriu judecătoresc cu valenţe de jurispurudenţă, de investigare indirectă a neliniştilor şi tenebrelor propriului suflet etc. Ca un fel de pandant la introducerea jumătate ironică, jumătate convenţională cu care deschidea primul său jurnal — adresată către « onoratul cititor, presupunînd că există cu adevărat » —, Frisch răstoarnă optica în noul jurnal şi abordează cititorii prin recurgerea la forma inversă a chestionarului, aducător de informaţii nu atît asupra autorului, cît mai ales asupra cetitorului, adică tocmai asupra celui dornic să descopere un « jurnal intim »; astfel, evită să răspundă la eventualele lor întrebări, nu rareori indiscrete, şi le pune, în schimb, alte întrebări adresate deopotrivă şi sie însuşi şi celor din jur — cetitori sau neutri —; aceste întrebări nu cer un răspuns simplu, doar afirmativ ori negativ, şi deci însumabil în statistici, ci au o intenţie mai profund psihologică: ele menţin la autor şi cetitor, deopotrivă, o stare permanentă de autochestionare şi interograre reciprocă, prin faptul că răzbat dincolo de realitatea şi de convenienţele existenţei cotidiene banale, şi cer o luare de atitudine, nu o simplă înregistrare mecanică, pur obiectivă. Şi, privind îndărăt, această folosire tot mai intensă a chestionarelor continuă cu consecvenţă o luare de poziţie formulată pe jumătate poetic în primul său jurnal: « atitudinea celor mai mulţi contemporani este — cred — întrebarea ».

Mai complexă apare formula jurnalului de concepţie Frisch-iană în *Montauk. O povestire* (1975), cartea « cea mai intimă şi totodată mai delicată şi « poate deaceea cea mai simplă şi mai cutezătoare », cum spunea într-o recenzie Marcel Reich-Ranicki, o carte orientată — considerînd cu toată decenţa vîrsta de 64 de ani a autorului — spre retrospectiva interpretativă a etapelor vieţii şi devenirii proprii. Această naraţiune evident autobiografică povesteşte despre « indivizi în căutarea autorealizării, despre fiinţe ce pătimesc între viaţă şi moarte, despre împliniri şi disperare. » Dar această nouă manieră de-a povesti nu mai aduce « schiţe proiectate în trecut » şi « jocuri ale imaginaţiei înveşmîntate în substanţa realităţii », adică « invenţii necesare exprimării experienţei într-o haină reconoscibilă şi lecturabilă », ci urmăresc « să prezinte trăirile şi experienţa într-o formă aptă să învăluiască şi, totodată, să desluşească totul ». Frisch abandonează aici « aviditatea de istorii » care caracteriza jurnalele anterioare şi căreia îi datorează o mare parte din opera sa literară: « Aş vrea să pot descrie, fără a inventa

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ceva, acest sfîrşit de săptămînă, acest prezent subţire . . . », adică să-l înfăţişeze « autobiografic », « fără a născoci întîmplări care sînt mai exemplare decît realitatea sa, fără a mă deroba în invenţii ». Deci — cum spunea tot Reich-Ranicki — abandonează optica literară din *Numele meu fie Gantenbein* pentru ipostaza « numele meu fie Frisch » şi ficţiunea « aşa îmi imaginez » cedează locul realităţii « aşa a fost ». Dar caracterul, intenţionat, de confesiune cedează locul, în largă măsură, promisiunii făcute în completarea titlului şi devine « o povestire » autentică, o povestire lirică cu un « minimum de acţiune » şi un « maximum » de atmosferă » şi de climat afectiv, care începe în mai 1974 la New York. Dacă în *Numele meu fie Gantenbein* — cu zece ani în urmă — Frisch afirma că « viaţa îmi place », acum declară într-un interviu că « viaţa e plictisitoare, nu mai fac experienţe decît cînd scriu ». Aventura cu o tînără americană, tema idilică a povestirii Montauk, devine un pretext elegiac pentru reminiscenţe retrospective şi introspective care nu creionează atît caracterele femeilor cunoscute — iubite sau soţii — ori întîmplări şi desfăşurări, cît mai ales constelaţiile şi relaţiile corespunzătoare. Iar stilul relatării este cu adevărat jurnalistic, pregnant şi precis dar totodată plastic şi nostalgic, ceea ce face să resimţi în această carte de dragoste anxietăţile fără leac ale poetului.



MARKUS RÄTZ: *Fără titlu*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAX FRISCH

pagini de «jurnal»

Inefabilul

Mda: — cine oare să citească ceea ce scriu în caietele acestea. Şi totuşi, cred eu, nu există scris fără reprezentarea că îl va citi cineva, chiar dacă acest Cineva ar fi doar scriitorul însuşi. Apoi mă mai întreb: Poţi scrie fără a juca un rol? Vrei să-ţi fii ţie însuţi un străin. Nu în rol stă adevărul, ci de bună seamă în hotărîrea inconştientă, ce fel de rol îmi atribui. Uneori am sentimentul că ies din scrisul meu ca şarpele din propria-i piele. Asta este: nu poţi să te aşterni pe hîrtie în scris, nu poţi decît să-ţi năpîrleşti pielea. Dar pe cine să-l mai intereseze această piele moartă. Problema care se pune veşnic din nou, — dacă cititorul e vreodată în stare să citească altceva decît pe sine însuşi —, devine inutilă: scrisul nu e comunicare cu cititorii, nici comunicare cu sine însuşi, ci comunicare cu inefabilul. Cu cît doreşti să te exprimi mai exact, cu atît mai pur apare inefabilul, care îl frămîntă şi îl mişcă pe cel ce scrie. Avem limbajul ca să devenim muţi. Cine tace nu e mut. Cine tace n-are nici măcar habar cine nu este.

(Din romanul «Stiller», 1954)

Istorii

Cînd povestitorul pretinde că-şi aminteşte precis cum sufla vîntul la ora şapte seara cu douăzecişiunu de ani în urmă, de ce oare nu zîmbesc? Accept acest lucru. Cu toate astea trebuie să mărturisesc că nu-mi amintesc de nimic petrecut cîndva, aşa cum pretinde că-şi aminteşte un martor în faţa tribunalului sau un povestitor. Nu ştiu niciodată cum a fost. O ştiu altfel însă — nu ca istorie, ci ca viitor. Ca posibilitate. Cum a fost cînd am căzut la un examen sau cum a fost cu o femeie care m-a părăsit sau pe care am părăsit-o: nu povestesc niciodată cum a fost, ci cum îmi imaginez că ar fi, dacă ar trebui să mai trăiesc o dată acest lucru. Experienţa se vădeşte ca presentiment, ca prezicere. Acest lucru e valabil nu numai pentru scriitor, cred, e valabil pentru toţi oamenii. Cum a fost cînd am zburat dintr-o împrejurare a vieţii şi m-am stabilit într-un oraş strein îmi dau seama din felul cum îmi imaginez că ar putea să fie, dacă aş zbura astăzi şi m-aş stabili într-un oraş strein. Cum m-aş simţi, dacă aş cîştiga mîine lozul cel mare? Cred că ştiu. De unde? N-am cîştigat niciodată lozul cel mare, dar am făcut experienţa mea însumi. Unde? Asta n-o ştiu; iar felul cum am făcut această experienţă se manifestă în jocul închipuirii mele. Imaginîndu-mi ce-ar putea fi dacă, de exemplu, aş mai veni o dată pe lume, adică inventînd ce n-a fost niciodată şi nici nu va fi vreodată, experienţa se vădeşte mai pură, mai precisă, mai deschisă. Să tot fie vreo două sau trei experienţe ceea ce

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

avem, o teamă și șapte speranțe, o sumă nu nelimitată de simțăminte care se repetă ca un rozariu, în plus cele cîteva impresii pe retină care poate că nu se repetă, astfel încît lumea devine un model de amintire, și cele o mie de puncte de plecare ale unui gînd care ar fi propriu, — asta este tot ce avem cînd povestim despre Eul nostru: model de trăire — dar nu istorie! Istorii nu există decît văzute din afară. Nesațul nostru de istorii? Am reflectat oare vreodată de unde vine? Nu se poate povesti adevărul. Adevărul nu este istorie. Toate istoriile sînt născocite, jocuri ale imaginației, imagini, sînt adevărate numai ca imagini, ca oglindiri. Orice om, chiar și dacă nu e scriitor, își inventează istoria sa. Altfel nu dăm ochi cu modelul nostru de trăire, cu experiența noastră.

Experiența este scăpărarea unei idei, nu un rezultat al unor întîmplări. Întîmplarea, una și aceeași, slujește pentru mii de experiențe. Poate că nu există alt mijloc pentru a exprima experiența, decît povestirea de întîmplări, deci de istorii: de parcă istoria ar fi cea din care rezultă experiența noastră. Eu cred că e invers. Ceea ce rezultă sînt istoriile. Experiența vrea să se facă lecturabilă. Ea își inventează cauza determinantă. Și deaceea inventă de preferință un trecut. A fost odată. Întîmplarea, care ne urmărește pentru că poate exprima experiența noastră, nu trebuie niciodată să se fi petrecut; dar pentru ca experiența noastră să fie înțeleasă și crezută, pentru ca să ne credem pe noi înșine, ne comportăm ca și cum s-ar fi petrecut. Asta n-o fac doar scriitorii, o fac toți. Istoriile sînt schițe retroproiectate în trecut, jocuri ale imaginației, pe care le dăm drept realitate. Fiecare om își inventează o istorie, pe care o consideră apoi, adesea cu prețul unor imense jertfe, drept propria sa viață; sau o serie de istorii, care pot fi atestate întru totul cu nume de locuri și cu date, astfel încît nu mai încape îndoială cu privire la realitatea lor. Numai scriitorul nu crede în ele. Asta este deosebirea. Întrucît fiecare istorie, oricît ar putea fi ea atestată cu fapte, este invenția mea, sînt scriitor. O experiență care se prezintă fără o cauză determinată, deci care ar pretinde că a rezultat din istorii reale, aproape că nu e suportabilă. Experiența se verifică prin aceea că face credibilă istoria pe care o născocește; dar nu este, cred eu, rezultatul unei istorii sau a alteia, ci scăpărarea unei idei. Ar trebui să existe ca atare, chiar și atunci cînd știu că istoria pe care o povestesc nu s-a petrecut niciodată și nici nu se va petrece vreodată; cînd renunț la amăgirea ce rezidă în imperfectul epic, la simularea unor întîmplări istorice. Firește că există întîmplări istorice, dar ele nu sînt cauzele unei experiențe, cum pretinde povestitorul. Experiența este scăpărarea unei idei, scăpărarea unei idei este adevăratul eveniment, trecutul — o născocire care nu admite că e născocire, o schiță retroproiectată. Cred că întorsăturile decisive dintr-o viață se bazează pe întîmplări care nu s-au întîmplat niciodată, pe închipuiri zămislite de o experiență care exista mai înainte ca o istorie să pară a le fi determinat. Cunoscuta obiecție că oamenii nu învață nimic din istorie (istoria lumii) este pe cît de absurdă pe atît de concludentă; de fapt ei învață cîte ceva, dar asta nu schimbă istoria. Doar experiența modifică totul, pentru că nu e rezultatul istoriei, ci scăpărare a unei idei care trebuie să modifice istoria pentru a se exprima. Experiența crează poezie. Cînd oamenii posedă mai multă experiență decît întîmplări care ar putea fi date drept cauze, nu le mai rămîne nimic altceva decît să fie onești: fabulează. Altfel ce să facă cu experiența lor? Schițează, născocesc ceea ce face citibilă experiența lor. Experiența nu este o încheiere, ci o deschidere; domeniul ei este viitorul. Sau atemporalitatea. De aceea îi repugnă — așa ar trebui să credem — să se dea drept istorie, drept povestire. Dar drept ce altceva să se dea?

Din « Das Klein Buch der 100 Bücher », 1960

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu privire la teatru

Printre noţiunile pe care le folosesc cu precădere, fără a şti mai precis ce înseamnă de fapt, ce nu trebuie neapărat să însemne, ci *pot* să însemne, se numără şi noţiunea teatralului.

În ce constă?

Pe scenă se află un om, văd silueta lui fizică, costumul lui, mîna lui, gesturile lui, deasemeni şi ambianţa mai largă, deci numai obiecte pe care la lectură nu le am, oricum nu ca percepţie senzorială. Şi apoi se mai adaugă ceva: limba. Nu aud doar zgomote, nivel la care se reduce percepţia senzorială, ci vorbire. Aud ce spune omul acela şi asta înseamnă că se mai adaugă ceva, o altă imagine, o imagine de alt gen. El zice: noaptea aceasta e ca un dom ! În afară de acea imagine perceptibilă vizual mai primesc şi o imagine prin limbă, una pe care n-o dobîndesc prin percepţie, ci prin reprezentare, prin închipuire, prin imaginaţie, evocată de cuvînt. Şi le am pe amîndouă concomitent: percepţia şi imaginaţia. Ansamblul lor, raportarea reciprocă, cîmpul de tensiune care rezultă între ele, aceasta este ceea ce ar putea fi desemnat, după cît mi se pare, ca «teatralul».

Hamlet cu tigva lui Yorick: —

Cînd această scenă este povestită, trebuie să ne reprezentăm, să ne imaginăm ambele lucruri: tigva în mîna vie şi glumele răposatului Yorick, pe care le aminteşte Hamlet. Prin contrast cu teatrul, povestea se bazează întru totul pe limbă şi tot ce are de transmis povestitorul îmi parvine pe acelaşi plan şi anume pe cel al imaginaţiei. Cu totul altfel acţionează teatrul. Tigva care nu mai este decît un obiect, groapa, lopata, toate acestea le am deja în fiece clipă prin percepţie senzorială, involuntar, evident, inevitabil, în timp ce imaginaţia mea, total rezervată spuselor lui Hamlet, nu are altceva de făcut decît să mai evoce viaţa dispărută şi poate face acest lucru cu atît mai limpede, cu cît n-am nevoie de ea pentru altceva. Trecutul şi prezentul, odinioară şi acum: repartizate imaginaţiei şi percepţiei... Poetul teatral îmi emite astfel pe două lungimi de undă, şi este evident că şi una, tigva, şi cealaltă, glumele unui şugubăţ, reprezintă în sine puţin; întregul mesaj al acestei scene, tot ce ne mişcă în ea, rezidă în corelaţia dintre aceste două imagini, numai în ea.

Aşa precum un poet dramatic, care eşuează pe scenă, ar putea argumenta că are o limbă mai originală, mai viguroasă, mai esenţială decît Gerhart Hauptmann: şi totuşi ea se îneacă pe scenă, în timp ce un Hauptmann, a cărui magie mai că nu poate fi căutată în limba proprie, este purtat de această scenă astfel încît te cuprinde uimirea. Pentru poetul scenic, limba este, pare-se, doar o parte. Cealaltă parte, perceptibilul senzorial, care aparţine de fapt teatrului, are darul de-a fi prezentat chiar cînd poetul îl uită, de-a fi puternic chiar cînd poetul nu-l utilizează — ba chiar de-a fi contra poetului, şi anume de asemenea manieră încît nici o limbă nu-l mai salvează, nici una.

Cel mai elocvent exemplu că limba singură nu izbuteşte rămîne fireşte partea a doua din Faust, această supremă nuntă de limbă germană, reprezentabilă doar parţial pe scenă: nu pentru că mesajele acestui poem dramatic sînt prea sublime — şi Shakespeare este sublim —, ci pentru că nu sînt teatrale.

Diagnoză teatrală: ceea ce văd şi ceea ce aud au oare vreo legătură între ele? Dacă nu, dacă mesajul stă cumva exclusiv în cuvînt, astfel încît aş putea închide ochii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atunci scena rămîne nefolosită, şi ceea ce văd în acest caz pe scenă, întrucît fireşte că nu închid ochii, nu este o situaţie teatrală, ci o privelişte superfluă, o întîlnire evident nesemnificativă de vorbitori, epici, lirici sau dramatici.

(Dramaticul, lupta dialectică pe ring, în care am dori să vedem ici-colo singurul teatru posibil sau totuşi chintesenţa teatrului, cere o scenă numai în măsura în care ea are într-adevăr totdeauna ceva dintr-un ring, dintr-o arenă, dintr-un manej, dintr-o sală de tribunal publică.)

Tabla-nmulţirii a clovnului: faptul că în clipa, în care se socoteşte eroic şi demn, se împiedică în propriile picioare. — Din esenţa comicului face parte — am citit cîndva — disproporţionatul, ireconciliabilul, incompatibilul. În cazul clovnului: incompatibilul nu se afla în lăuntrul vorbirii sale, ci între vorbirea sa şi percepţia noastră. Încrederea în sine nu este comică, faptul de-a te împiedica nu este comic; doar amîndouă laolaltă. Ireconciliabilul, disproporţionatul, ce fac parte din esenţa oricărui comic, distribuite asupra cuvîntului şi asupra imaginii; aceasta îndeosebi ca comic teatral — de la grosolan la rafinat, de la clovn la Shakespeare: auzim ce fericite şi gingaşe sînt imaginaţiile îndrăgostitei Titania, auzim cuvintele ei minunate, care sînt orice altceva decît spirite, şi zîmbim din inimă, căci vedem în acelaşi timp cum alintă tocmai cu aceste cuvinte dulci, care ne încîntă şi pe noi, doar un cap de măgar — vedem.

Copleşitorul la Shakespeare, felul cum situaţia (cine se află în faţa cui) este de cele mai multe ori scrisă deja ca atare, semnificativă ca situaţie, astfel încît textului nu-i mai rămîne decît ceea ce este mai frumos: să recolteze, să culeagă, să dezvăluie ceea ce se degajă acolo ca semnificaţie.

Cine se află în faţa cui.

Pînă şi scriitura pieselor clasice arată cît de principală este această chestiune; încă în carte este indicată fiecare scenă, încolo aproape nimic. Scena a zecea: regele, cei doi ucigaşi. Acesta este perceptibilul, cînd se ridică cortina, iar cînd cei doi ucigaşi au primit misiunea, astfel încît îl lasă pe rege singur, perceptibilul se modifică; fiecare scenă este o cezură. Regele singur! Dacă rosteşte acum ceva, care să trădeze povara însingurării sale crescînde, rostirea aceasta are toată scena la dispoziţie, golul scenei — congruenţa dintre situaţia exterioară şi cea interioară; o altă împlinire teatrală este contrapunctul: — Macbeth trăieşte povara vinovatei sale însingurări în timpul unei sindrofii festive, el singur zăreşte duhul celui ucis, însingurarea lui devine atît de vizibilă încît toate cuvintele sale, care ar vrea să fie distractive, sînt de fapt neputincioase, societatea dispare, rămîn doar Macbeth şi complicea sa, cei doi vinovaţi; din nou întreg procesul lăuntric al unei scene este schiţat doar în planul vizibilului, duhul celui ucis nu rosteşte nici un cuvînt — adică: eu nu privesc zadarnic spre scenă.

În a doua piesă a lui Friedrich Dürrenmatt (« Orbul », 1947) există următoarea scenă: un orb, care n-a realizat distrugerea ducatului său, crede că trăieşte încă în castelul lui întărit. În credinţa sa, în închipuirea sa, el domneşte peste o ţară nevătămată şi cruţată. Astfel şade în mijlocul ruinelor, pe care, orb fiind, nu le poate vedea, înconjurat de toată adunătura haotică a războiului, de lefegii, tîrfe, bandiţi, proxeneţi, care, ironizîndu-i credinţa, vor să-şi bată joc de ducele orb, lăsîndu-se primiţi de el ca duci şi comandanţi, tîrfa ca o stareţă urmărită; orbul li se adresează aşa cum îşi închipuie că merită fiecare, dar noi vedem dubioasa persoană a cărei binecuvîntare, ca stareţă, orbul o imploră în genunchi . . . model de situaţie teatrală: mesajul stă întru totul în contrastul dintre percepţie şi imaginaţie. Aici teatrul se joacă pe sine însuşi.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

În muzeul din Basel este expus un tablou de Arnold Böcklin: Odiseu şi Calipso, relaţia dintre bărbat şi femeie. El în albastru, ea în roşu. Ea într-o grotă ferită, el pe un promontoriu stîncos, cu spatele spre ea, cu privirea aţintită departe, spre largul mării . . . Călătorind încoace şi căutînd altele, am revăzut acest tablou, uimit fiind de faptul că marea, conţinutul nostalgiei lui Odiseu, aproape că e inexistentă. Doar un infim colţişor albastru. În amintirea mea era un tablou plin de mare — tocmai fiindcă marea nu este prezentată. Nici teatrul, precum nici un tablou, n-ar fi în stare să prezinte largul mării. Trebuie s-o lase pe seama imginaţiei. La Sartre există o scenă, în care Zeus se fuduleşte cu cerul său înstelat, pentru a-l chema pe ·Oreste, Omul, la credinţa în zei. Sartre face singurul lucru posibil, descrie acest cer prin cuvinte. Dacă însă un regizor — cum am văzut eu personal — face să lumineze, la aceste cuvinte, un cer de becuri, adică vrea să aducă stelele la treapta de percepţie senzorială, atunci fireşte că magia teatrului se pierde prosteşte: cerul cu stele, pe care trebuie să-l prezinte acest Zeus, devine prin aceasta atît de copilăros, încît dispreţul batjocoritor al lui Oreste se prăbuşeşte în sine însuşi. Scenei i s-a frînt coloana vertebrală —, i s-a frînt print-o idee care ignoră limitele teatrului.

Locul acţiunii este totdeauna sufletul omenesc ! Legilor lui îi este supus totul. Una dintre aceste legi: compensaţia. Cînd percep o temniţă, cuvîntul care zugrăveşte un peisaj liber şi senin mă găseşte deosebit de receptiv; priveliştea unei Calipso aciuată într-o grotă, care vrea să mă reţină, mă face deosebit de receptiv pentru acel cuvinţel care vorbeşte de marea largă şi de ţărmuri străine; imaginaţia, pe care o cere cuvinţelul, corespunde nostalgiei mele. Sau, cînd percep o sărbătoare veselă şi exuberantă, un glas amintind moartea are o forţă deosebită; imaginaţia, pe care o cere, corespunde, doară, fricii sale. Raportul teatral — antagonismul dintre percepţie şi imaginaţie — va fi deosebit de stringent, deosebit de rodnic, deosebit de verificat, cînd urmează nevoilor sufletului omenesc, cînd constă, de exemplu, dintr-o compensaţie. Ispita teatrului chiar şi pentru poetul nedramatic, de pildă pentru cel liric: scena îi oferă, cînd o stăpîneşte, un cadru tot mai puternic pentru cuvînt.

Nici o piesă nu va fi necontenit teatrală. Important pentru forţa ei teatrală nu este nici măcar faptul dacă în desfăşurarea ei este adesea teatrală. Împlinirea teatrală este, cred eu, totdeauna caracterul neobişnuit, rar, ochiul pe suprafaţa chipului. Hotărîtor pare să fie faptul dacă devin teatrale mesajele esenţiale sau doar cele secundare. În cazul celor din urmă, unde teatralul rămîne întîmplător, secundar, excentric, orice reprezentare scenică, chiar şi una desăvîrşită, înseamnă neapărat o deformare, o deplasare falsificatoare a accentelor. Teatrul — spune atunci autorul — este, fireşte, o grosolănire înfiorătoare ! Desigur că este, dar nu e vina teatrului dacă o asemenea grosolănire, care nu-l poate răpune pe un Shakesepare, devine mai mult decît atît, adică o desfigurare, o deformare, o răstălmăcire, o distrugere a oricărei poezii. Nu e vina teatrului, dacă poetul nu e în stare să-l utilizeze. Cine păşeşte pe scenă şi nu are nevoie de scenă, o are împotriva sa. A o folosi ar însemna: nu să facă poezie pe scenă, ci cu scena.

(Din «Tagebuch 1946—1949», 1950)

Money

Automatul verde pentru gaz, aşezat pe culoar, mama trebuie să arunce mereu cîte o monedă de douăzeci în el pentru ca flacăra să ardă în vatră, şi apoi deodată gazul s-a oprit şi e nevoie de multe piese de douăzeci cînd trebuie să fiarbă ceva

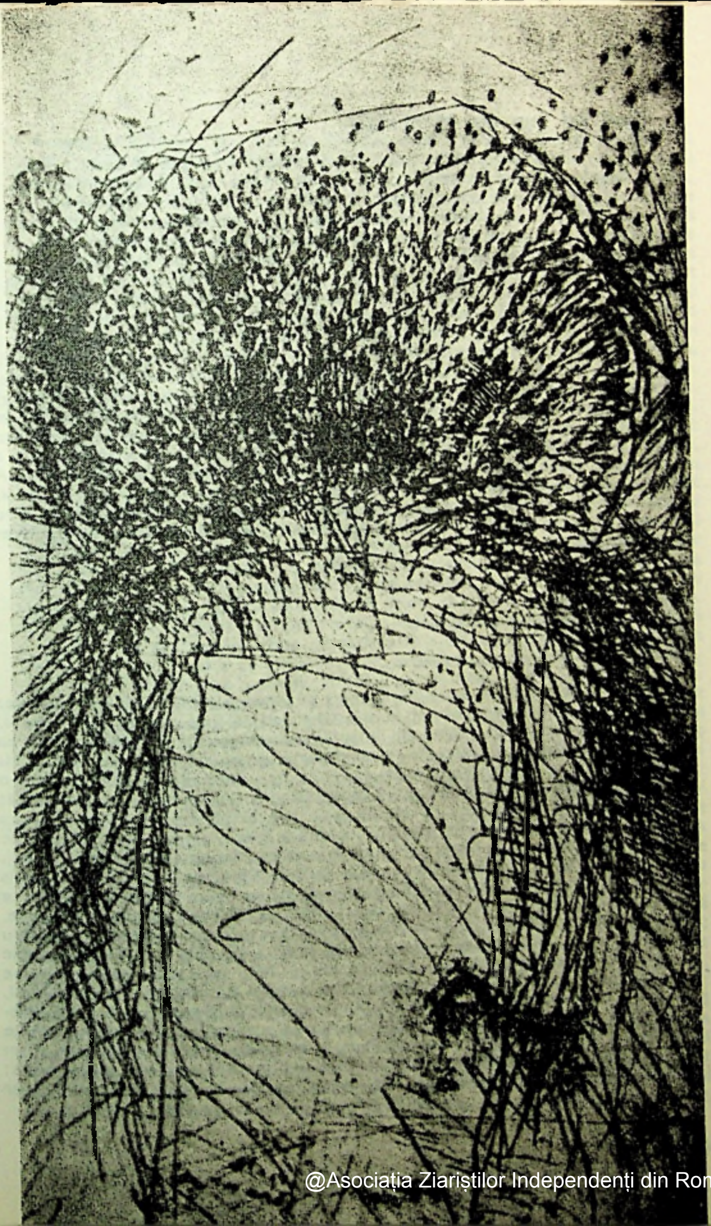
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

îndelung; şi n-ajută cu nimic faptul că tata, cînd se întoarce acasă tîrziu noaptea, mai are poate în buzunar o băncuţă de douăzeci. Societata municipală de gaze nu ne face credit. De cînd ştiu eu oare ce înseamnă banii? Automatul verde de gaz m-a învăţat: ceea ce nu ne putem permite nu ni se cuvine. Cînd şed cu o fată într-o barcă cu pînze închiriată şi vîntul nu mai suflă, astfel încît depăşim o oră, şi ştiu că nu pot plăti această acalmie, atunci asta nu e sărăcie, e doar penibil. O bicicletă, una roşie de curse, aflată la negustor, visez la ea de ani întregi. Ştiu: nu mi se cuvine. Tatăl meu n-o poate cumpăra. De multe ori îl cuprind grijile chiar şi numai cînd trebuie să cumpăr cărţi de şcoală, un compas. Mi-amintesc de veşnica teamă de sechestru a maică-mi. Dar cînd tata a reuşit o afacere, mijlocirea unui teren, atunci nu vrea doar să-şi plătească datoriile, îi plac gesturile mari: o broşă de aur pentru mama ! Nu se pricepe să facă economie, aşa că sîntem siliţi să învăţăm noi să facem. Mi-aduc aminte de senzaţia produsă de faptul că se poate face cafea şi din ghindă. Fratele meu primeşte în dar o vioară, asta o găsesc în regulă: e muzical şi mai mare. Orgoliul tatei şi al mamei e să devenim licenţiaţi, studii după propria alegere. Astfel ajung student la germanistică: un profesor amabil îmi face rost de o bursă, ca să-mi pot continua studiile după moartea tatei: 800 de franci pe an. Scriu despre hockey pe gheaţă, despre procesiuni festive, despre Café-Cabaret, despre tinerele lebede de pe lacul Limmat etc. Onorariu după numărul rîndurilor, Pentru un prim onorariu mare, de douăzeci de franci, scriu ziarului o scrisoare de mulţumire. Dacă îmi pot plăti punctual chiria lunară, mi se pare că sînt independent. Nici nu-mi trece prin minte să privesc îndelung în vitrine la ceea ce nu-mi pot permite, de pildă la un aparat fotografic bun; nici gînd să îndrăzesc a intra în magazin vreodată şi să iau în mînă un asemenea aparat de fotografiat. Ajung pînă la Istambul şi pînă în Grecia, unde înnoptez sub cerul liber. La Istambul există un club elveţian; cînd domnii de-acolo mă întreabă dacă am mîncat de prînz, mint şi spun că da, recunoscător pentru cafeaua neagră cu zahăr mult. Bani ca mijloc de schimb: îi ai sau nu-i ai, în rest nu sînt o temă. Ceea ce e important: nici o datorie. Tata a murit cu datorii. Ne ameninţă sechestrul. Fratele meu mai mare, chimist şi abia căsătorit, preia datoria pe care o plăteşte încet în rate, pentru a o cruţa pe mama de ruşine. N-am făcut nicicînd datorii, afară de o singură dată: prima mea maşină de scris, REMINGTON PORTABLE, o ocazie, costă 150 de franci, dar nu pot plăti decît un acont de 50 franci. Ştiu că restul nu l-am mai plătit niciodată . . . Îmi aduc aminte cînd au jucat banii pentru prima oară un mare rol. Am o prietenă, o velşă, puţin mai în vîrstă ca mine; îşi cîştigă existenţa prin lecţii particulare. Eu sînt încă student şi locuiesc cu mama. Nu mă deranjează să fiu invitat de o iubită. Din cînd în cînd aduc o sticlă de vin, dar carnea a cumpărat-o ea. Îmi spune despre cineva care a găsit că are nevoie de odihnă şi ar vrea să-i dăruiască cincisute de franci în acest scop. N-am nimic împotrivă, întrucît se pare că e un om distins. Cînd revin o dată în concediu, ca soldat, nu mă mai primeşte. Zice că i s-au deschis ochii în privinţa bărbăţiei mele. Nu mai înţeleg nimic. Puţin după aceea se mărită cu un industriaş. În schimb, niciodată în viaţă nu mi-a trecut prin gînd bănuiala că am cîştigat o iubită prin bani; pentru asta sînt prea orgolios, ca bărbat. Primul meu salariu ca arhitect: 350 de franci pe lună, apoi 500 de franci; asta ajunge pe sponci, chiar şi în vremurile de-acum, pentru o familie cu copil.

(Din Montauk, 1975)

ROLF ISELI, *Omul ciupercă*, 1975, pointe sèche ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Zeul cel bun din Manhattan

Aveam treabă la postul de radio din Hamburg și am pus să-mi fie prezentată piesa radiofonică, apoi am scris o scrisoare către tînăra poetă pe care n-o cunoșteam personal: ce bine ar fi, ce important, să se exprime cealaltă latură, femeia. Auzea destule laude și încă laude mari, asta o știam, totuși mă simțeam îmboldit să scriu această scrisoare. Voiam să spun: aveam nevoie de prezentarea bărbatului de către femeie, de autoprezentarea femeii. Scrisoarea ei de răspuns m-a uluit: pleca la Paris și trecea prin Zürich, dar nu dispunea decît de patru sau cinci zile. Ce voia să spună cu asta? Dar apoi n-a venit. Nu aveam nici adresa ei din München, nici pe cea din Paris; îi scrisesem prin editură. Mai tîrziu, cînd eram la Paris, ea a aflat din ziare și a descoperit unde locuiam, HOTEL DU LOUVRE. Venea să asiste la prezentarea piesei mele la THÉÂTRE DES NATIONS, îmbrăcată ca pentru lojă. Am fost fericit, cînd am băut un Pernod în cafeneaua din fața teatrului și i-am spus: asta nu e nevoie s-o vezi. S-a făcut că nu aude, preocupată de geanta ei și confuză că nu găsea nu știu ce. N-aveam nici o lojă, doar două bilete la balcon. De ce am spus asta? Eram așteptat de actori, o premieră la Paris, prima, găseam spectacolul foarte bun, piesa nu-mi părea rea; dar, cînd s-a făcut timpul, i-am spus pentru a doua oară: INGEBORG BACHMANN, ZĂU CĂ NU E NEVOIE SĂ ASIȘTI LA EA. În loc de teatru, am mers la prima noastră cină, nu știam nimic despre viața ei, nici măcar zvonuri cu privire la ea. TRĂIEȘTI CU UN COPIL? a fost primul lucru pe care am întrebat-o și a fost bucuroasă, uimită, fericită, că cineva nu știa chiar nimic despre ea.

(...)

« În aceste zile nu mă doare
Că pot uita
Și că trebuie să-mi amintesc »

În zorii zilei, cu ani în urmă (1958) merg pe strada falezei în timp ce ea doarme: nu desculț, dar și în espadrile încep să-mi ardă picioarele. Este urgent și merg repede. Abia dacă privesc în jur. Totuși văd în golf vapoare ancorate la rînd în așteptarea valorificării ca fier vechi, bărci de pescar departe în larg cînd se crapă de ziuă. Mai întîi am ieșit doar în fața casei și m-am așezat pe dig, aruncînd din cînd în cînd cîte-o privire spre casă. Am sperat că o să mă caute? Cînd dormi, un ceas e o nimica toată; devine lung doar pentru cei ce veghează. Apoi am hoinărit pentru a nu tremura de frig. Deodată și plictiseala. Acolo unde strada falezei cotește după stîncă și de unde mai poți vedea încă micul port, casa în care doarme ea, cu terasa mică la etaj, m-am mai așezat o dată pe zid, cu mîinile întinse lateral, cu palmele pe tencuiala aspră, cu picioarele în espadrile bălăngănind. După ce mi-am frecat tencuiala de pe mîini, plec înainte de-a se naște ziua aceasta. Plec ca unul care are de adus o veste, una urgentă. LA SPEZIA; nu merg mai departe. Prea devreme în faptul zilei pentru a căpăta o cafea. Nici un om în picioare, nici unul cu scaun la cap, toate obloanele trase. Nici măcar nu pregătesc încă piața zilnică. Nici un autobuz; poți merge pe mijlocul străzii. Sînt bucuros de tremuratul pe o bancă publică, orice gîndit e inutil, nu știu în ce direcție se află viitorul. Mai tîrziu la gară, după ce am studiat fără ochelari mersul trenurilor, caut să văd cîți bani am în buzunarul pantalonilor. Departe de aici sau la ea? În apropiere nu e decît ea, în apropiere începe nebunia. Atît știam deja. Încă mai cred că hotărîrea poate fi luată cu o monedă pe care o arunci în sus: cap sau pajură? Dar hotărîrea a și fost luată. În batjocură doar, arunc într-adevăr

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

o monedă de 100 lire, o culeg de pe jos fără s-o privesc dacă e cap sau pajură: mai aştept doar pînă se poate căpăta o cafea în acest oraş: LA SPEZIA . . . Exact la ora aceasta timpurie cu două luni în urmă: PARIS, primele sărutări pe o bancă publică, apoi prin hale, unde căpătam prima cafea; la masa alăturată măcelarii cu şorţurile însîngerate, un avertisment prea grosolan. Călătoria ei la Zürich. Ea turburată la gară; bagajul ei, umbrela ei, sacoşele ei. O săptămînă la Zürich ca o pereche de îndrăgostiţi şi prima despărţire, din înţelegere lucidă. Există cu adevărat: faptul de-a ţi se face părul măciucă ! Am văzut la ea. Înţelegerea lucidă, că nu e de trăit mai mult de patru săptămîni. Călătoria mea la Neapole. Ea la gară; braţele ei au forţă. Încotro ne îndreptăm? În cele din urmă e o simplă întîmplare unde găsim un adăpost; din nou prea stîngaci: PORTO VENERE, unde am ajuns cu taxiul în fuga noastră . . . Apoi mi-am scuturat nisipul din espadrile înainte de a mă ridica, iar moneda o dau pe o cafea. Trăim şapte luni împreună, apoi mă îmbolnăvesc. (Hepatită.) Am patruzeci şi opt de ani şi încă n-am zăcut niciodată într-un spital, savurez internarea, totul alb şi îngrijire. Apoi, însă, frica de-a nu-mi pierde memoria. Pentru prima oară această frică. Peste noapte o frază pe care trebuie să i-o spun: Fraza. Mi se pare corect şi ca atare important ca, întrucît sînt incapabil de notiţe, să memorez fraza. Dimineaţa, perfuzia zilnică în braţ, asta durează trei sau patru ceasuri, această picurare din băşica de deasupra mea. Pentru a nu o pierde, repet fraza nocturnă din sfert în sfert de oră; fără a mă putea gîndi, de fiecare dată, ce înseamnă. Un grup de cuvinte. Mai ales după vizita medicului-şef, după ce am mai auzit şi alte cuvinte, este urgent să reconstitui acest grup de cuvinte. După perfuzie sînt istovit, dar nu numai atît; şi turburări de vedere. Însă trebuie să notez fraza înainte de-a mă cuprinde somnul. Spre seară te simţi treaz; citesc fraza, care nu e o frază: subiectul e indescifrabil, zadarnic încerc să ghicesc, şi lipseşte orice verb. Mi-e frică. Ea mă vizitează şi nu pot s-o spun. Pot să aud? Nu observ că astăzi poartă o rochie nouă, una estivală. Este decepţionată; a colindat toată ziua prin Zürich pentru a-mi face bucurie cu o rochie nouă. În plus a cumpărat flori pentru mine, toporaşi, întrucît îmi plac toporaşii; sînt în locuinţa noastră, spune ea, trei buchete. Nu înţeleg nimic din toate astea. Îi spun să plece. Sînt mai galben decît un chinez autentic şi dispun cumpărarea a două automobile Volkswagen, unul pentru ea şi unul pentru mine, cînd voi ieşi din spitalul acesta. Din fericire era cineva în trecere pe aici, care putea s-o însoţească pînă la Roma. Nu un oarecare: Hans Magnus. Am expediat-o, în vara lui 1959, şi puţin după aceea mă însănătoşesc. Pot merge din nou: o jumătate de oră pînă la izvorul sulfuros şi o jumătate de oră îndărăt; ulterior mai mult. Memoria mi-a revenit, deasemenea; ea este aşadar la Roma. Cînd sînt în stare să merg patru şi cinci ore pe zi, ştiu că nu vreau să trăiesc fără ea. ROMA NON RISPONDE, nu pot înţelege că nu dau de ea o noapte întreagă şi nici peste zi. ROMA NON RISPONDE, îmi pot închipui tot felul de motive şi toate îmi sînt perfect indiferente; ceea ce mă dă gata: acest sunet intermitent, pînă răsună iar vocea: ROMA NON RISPONDE. Îmi iau un pled, întrucît adorm într-una lîngă aparat, şi pun deşteptătorul ca s-o sun din oră în oră. Un bolnav a expediat-o, ştiu; medicul mi-a dat voie să mă îmbrac şi să mă duc cîteva minute în stradă ca să le fac semn cu mîna la plecare. N-a primit scrisorile mele? Nu mai sînt galben; o vreau. ROMA NON RISPONDE, ROMA NON RISPONDE. O dată aud totuşi glasul ei; puţine zile după aceea ne întîlnim la frontiera italiano-elveţiană şi rulăm în două Volkswagenuri spre Zürich. Ce-a fost la Roma, îmi spune ea. La Zürich încercarea cu două locuinţe; ea locuieşte în casa unde a stat Gottfried Keller ca secretar al cancelariei de stat, cu uşi din lemn de nuc şi ferecături de alamă. Ce mă încumet să fac? — la Siena, în toamna lui 1959, stau o vreme în faţa poştei, ca un somnambul trezit, fără a fi în stare să traversez piaţa însorită: scrisoarea a fost expediată, expres,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

o scrisoare groasă. I-am propus să ne căsătorim. Da. Răspunsul ei nu mi-l pot imagina. Nu. Prietenul care mă aştepta într-un bar din apropiere mă găseşte cam turburat şi nu ştie de ce. Cît de curînd îmi poate parveni răspunsul ei? În toamna asta n-am voie să beau, nici măcar cafea; atît de treaz am propus căsătoria. La ASSISI mă duc mai întîi la poştă, apoi la dom, unde tocmai se celebrează o căsătorie, una catolică; la Florenţa, la poştă, mai înainte de-a căuta un hotel împreună cu prietenul meu. Să îndrăznesc s-o chem la telefon? Scrisoarea mea, pe care o ştiu încă pe dinafară, a sosit la destinaţie, asta o aflu de la ea abia cu prilejul revederii noastre la Zürich. Mă întreabă, ce înţelesesem prin căsnicie la o jumătate de an după desfacerea tîrzie a primei mele căsnici? O însoţesc la Frankfurt; în sala de curs, în timpul primei ei prelegeri, şed în bancă şi îi ţin mantoul pe genunchi. La plecările următoare vrea să meargă singură; o dată pe peron, cînd o aştept, se opreşte locului de cum mă vede, nespus de tulburată. Ce scrie în telegrama care o consternează atît de intens în ziua următoare rămîne secretul ei. Nu mă eliberează de servitutea mea nici faptul că, în iarna aceasta, între cele locuinţe mă mai duc şi la altă femeie. Şi copiii mei o iubesc, cred. Mai tîrziu ne mutăm împreună la Roma, VIA GIULIA 102, unde e zgomot. Zvonul despre căsătoria noastră bîntuie prin ziare, cu indicarea unei capele italiene pe care n-am văzut-o nicicînd. Oare oamenii nu cred în libertatea ei? Ca oaspeţi la prieteni de-ai ei sau de-ai mei, căpătăm, fără a fi întrebaţi, o cameră comună; sîntem o pereche, un fel de pereche, aproape că nu se mai poate tăinui acest lucru. Într-un restauant italienesc vine un german la masa noastră văd cum se salută bucuroşi de întîlnirea întîmplătoare şi ascult o jumătate de oră discuţia lor; ea nu mă prezintă, iar eu nu mă prezint, fiindcă ştiu că n-ar dori-o; el, Peter Huchel, nu îndrăzneşte, deasemenea, să se prezinte, deşi m-a recunoscut. Uneori e lucru caraghios. Cînd o vizitez la Neapole, nu-mi arată casa unde locuieşte şi nici măcar strada; asta o înţeleg. Are o mare aversiune faţă de faptul ca oameni, care sînt apropiaţi, să se întîlnească. N-ar vrea să-mi fac apariţia la vreo reuniune a GRUPULUI 47; acesta rămîne domeniul ei. Are mai multe domenii. Cînd şi cînd, felul ei de-a face pe misterioasa mă necăjeşte. De ce îi e teamă? Odată facem o călătorie la Klagenfurth; îmi arată fîntîna cu balaurul, celebră prin textul ei; sînt (aşa spune) primul bărbat căruia i-o arată şi mă prezintă familiei. Apoi din nou, la Roma, separă trecutul de prezent; se opreşte deodată locului, ca izbită de-o cărămidă, şi îşi apasă dosul mîinilor pe frunte: te rog, nu, să nu mergem pe uliţa asta, te rog, nu! Nu întreb nimic. Ne consumăm cu secretele noastre. Este adevărat. O reuniune a tuturor celor care ne-au trecît cîndva prin viaţă sau care ne-ar putea, trece cîndva, ar fi o reprezentare înspăimîntătoare: luarea la cunoştinţă reciprocă, concordanţa după un schimb de cunoştinţe contradictorii, înţelegerea unora faţă de ceilalţi, asta ar fi înmormîntarea părerii noastre despre noi înşine. Strălucirea ei: şedeam în faţa unui misit din Roma, care închiriază apartamentul unei baronessa şi dă de înţeles că baronessa ar putea prefera, eventual, un diplomat american; DOTTORE, spune ea consternată ca o fiică de rege care n-a fost recunoscută şi şovăie, SENTA, spune, SIAMO SCRITTORI, şi căpătăm apartamentul; terasă cu vedere asupra Romei. Adesea pleacă pentru săptămîni, iar eu aştept în Roma ei. Odată, cînd ştiu că e în drum spre Roma, nu mai pot aştepta nici o clipă, ci ies cu maşina în afara Romei şi stau de strajă pe un dîmb al şoselei; aştept maşina ei albastră. Pentru a o întîmpina. Pentru eventualitatea cînd conducătoarea maşinii nu m-ar vedea lîngă şosea, maşina mea stă gata de plecare în direcţia ROMA/CENTRO. Trec într-una Volkswagenuri, unele albastre, aşa că fac semn cu mîna. Poate că încă ia masa la Siena, RISTORANTE DI SPERANZA, am timp. Apoi nu m-a recunoscut, dar nu durează mult pînă o prind din urmă; văd capul ei rotund din spate, părul ei. Se pare că nu înţelege claxonatul meu şi mai trece o vreme pînă ce pot

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

s-o depăşesc în felul cum depăşeşte poliţia pentru a opri o maşină şi astfel este şi speriată. Sînt un nebun şi o ştiu. Libertatea ei face parte integrantă din strălucirea ei. Gelozia este preţul plătit de mine; şi îl plătesc din plin. Pe terasa estival-nocturnă cu privire asupra Romei dorm cu faţa în propria mea boritură. Sufăr spre intensificarea dorinţei mele afectuoase. Cînd este însă aici, atunci este aici. Sau mă înşel? Ceea ce n-a fost niciodată: căsnicie ca viaţă cazanieră în descurajare. Ce mă chinuie? Stau în camera mea şi n-o pîndesc, dar aud cum vorbeşte la telefon cu cineva; glasul ei e vesel, rîde, convorbirea se prelungeşte; nu am habar cui îi spune: poimîine plec la Londra! fără să menţioneze că plecăm împreună la reprezentarea piesei mele. O dată am făcut ce nu e îngăduit să faci: am citit scrisori care nu-mi erau adresate, scrisori de la un bărbat; iau în consideraţie perspectiva căsătoriei. Mă ruşinez şi tac. Nu minte cînd o întreb. Scrie: cînd s-o schimba ceva între noi am să-ţi spun. Încă o dată îmi zic că nu rezist fără ea. Plec în călătorie spre nord, o rută pe care o cunosc pe dinafară: zece ore pînă la Como, unde înnoptez de obicei; dar de rîndul ăsta merg mai departe, fără întrerupere. Ea nu ştie că sînt pe drum. Merg mai departe: pînă la Airolo, în Elveţia, unde e noapte. Lună plină. O călătorie peste St. Gothard trebuie să fie frumoasă acum. Puţin după aceea intru în ceaţă deasă; trebuie să te încordezi ca să recunoşti bornele. Mai tîrziu plouă. Oare n-ar fi mai înţelept să înnoptez la Cămin, chibzuiesc eu, dar nu cobor din maşină. Nu mă simt deloc obosit, dimpotrivă. Puţin mai departe de Cămin, unde începe coborîşul, se defectează farul drept. Nu mă opresc, doar încetinesc mersul. Douăzeci de kilometri pe oră, mai mult nu e pur şi simplu posibil, deoarece nu mai am decît farul stîng şi trebuie să disting bornele de pe partea dreaptă a şoselei, pentru a ghici pe unde să merg mai departe. Toarnă cu găleata. Sînt acum singurul automobilist pe şosea, cîtuşi de puţin istovit sau măcar somnoros (aşa-mi zic eu) după paisprezece ore singur la volan. Cînd văd deodată o bornă albă nu pe mîna dreaptă ci pe stînga, ştiu că am părăsit şoseaua şi frînez brusc. Maşina se opreşte, puţin înclinată în faţă. Nu cobor ca să văd cum stă maşina acum deasupra povîrnişului; bag în marşarier. Şi merge. Şi pornesc mai departe. Foarte încet. Din timp în timp opresc ca să şterg parbrizul. Ceaţa persistă chiar cînd încetează ploaia. La Andermatt nu mai e nici un hotel deschis, aşa se pare; a trecut de miezul nopţii. Aşa că merg mai departe, după ce am verificat însfîrşit ce lumini mai am: farul stîng şi cele două lumini de poziţie, slabe. Nu pot să renunţ. N-am băut nimic (1 Campari la Siena, 3 espressi la Como, 1 bere la Airolo) şi mă simt perfect. Conducătorii maşinilor din direcţia opusă protestează contra farului meu; dar nu pot să-l sting şi să mă bazez pe faptul că vor putea distinge cele două slabe lumini de poziţie. Să sperăm că nu dă poliţia peste mine. Către ora trei ajung acasă, UETIKON AM SEE. Nu s-a întîmplat nimic, absolut nimic: vin de la Roma. Asta-i tot. Iată-mă. De ce n-am telefonat măcar, nu ştiu; nu m-am gîndit la asta, doar am sperat că e aici. Şi este aici. Asta a fost acum treisprezece ani. Ingeborg a murit. Am vorbit pentru ultima oară în 1963 într-o cafenea romană, dimineaţa; aflu că a găsit în locuinţa aceea, HAUS ZUM LANGENBAUM, jurnalul meu încuiat într-un sertar; l-a citit şi l-a ars. Sfîrşitul nu l-am trecut cu bine, niciunul.

(Din «Montauk», 1975)

În româneşte de MIHAI ISBĂŞESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UN LABORATOR AL CONŞTIINŢEI CRITICE

MIRCEA MARTIN

O şcoală fără „maestru" sau un maestru fără „şcoală"

Ce miracol face din Marcel Raymond, elveţian de origine şi universitar de formaţie, un precursor al « noii critici », şi fondator al unei şcoli ?

La poziţia periferică şi la circumspecţia inerentă profesiei se adaugă o viaţă retrasă şi o activitate care a ţinut să rămînă mereu izolată. Voinţa de izolare nu presupune însă lipsă de receptivitate sau refuz al adeziunii, ci numai condiţionarea lor de păstrarea propriei identităţi. Marcel Raymond s-a apropiat fără prejudecăţi sau complexe de literatura şi filosofia epocii lui, dar nu pentru a face critică de susţinere sau pentru a ilustra prin comentariul său anumite teorii la modă. El nu s-a lăsat antrenat în campanii sau în curente de idei în cadrul cărora ar fi fost doar un simplu exponent. Ideologia lui e întotdeauna filtrată prin literatură, ideile, chiar dacă împrumutate, sînt obligate astfel să se reformuleze. Concepţia sa teoretică se exprimă cu infinite precauţii şi numai în proximitatea asigurătoare a operelor concrete.

Cu toate că şi-a apărat întotdeauna personalitatea, Marcel Raymond nu şi-a afirmat-o niciodată prin negaţie sau prin ruptură, prin violentă disociere de opiniile altora. Efortul său a fost constant unul de integrare şi de construcţie. A debutat, de altfel, printr-o lucrare de erudiţie şi acribie filologică — Influenţa lui Ronsard în poezia franceză — *una din marile teze ale Sorbonei, în care pozitivismul dominant pe atunci nu era depăşit înainte de a fi fost respectat pînă la capăt, adică pînă la limita criteriilor lui.* De la Baudelaire la suprarealism *este o carte închinată revoluţiei poetice moderne, însă pariul dificil al exegetului pare să fie acela de a surprinde noutatea rataşînd-o în acelaşi timp unei anumite tradiţii.*

Pe de altă parte, Marcel Raymond este, se ştie, unul din primii autori care au vorbit despre baroc în spaţiul culturii franceze. Studiile lui pe această temă vor intra prin forţa lucrurilor în opoziţie cu o mentalitate tradiţională relativ compactă şi autoritară. Discuţia pe care o angajează el este însă atît de nuanţată, contra-argumentele sînt lansate cu atîta delicateţe, încît aproape că polemica e evitată, iar concluziile nu mai apar decît ca o evidenţă a faptelor înseşi. Nimic spectaculos în demonstraţiile lui Marcel Raymond, nimic ostentativ în ţinuta lui.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe lîngă toate acestea, profesorul genevez s-a dovedit puţin înclinat să-şi teoretizeze demersul, să-şi elaboreze o metodologie, să se impună prin cîteva memorabile principii. Nu cunoaştem nici un text al lui care să fie dedicat în exclusivitate statutului criticii în genere ori propriilor opţiuni metodologice. Meditaţia lui teoretică nu se specializează în acest fel, concepţia despre critică se împleteşte la el — şi chiar se confundă — cu concepţia despre literatură sau, în orice caz, îi este subordonată. Absenţa unei preocupări exprese pentru metodologie nu înseamnă însă cîtuşi de puţin absenţa rigorii ori a consecvenţei. Ceea ce refuză tacit autorul este poziţia fixă de aşteptare, schema interpretativă preexistentă lecturii, exersarea în gol a instrumentelor critice.

Marcel Raymond este însă un înnoitor al criticii: el a extins însuşi domeniul ei, autorizînd interesul pentru teritorii altădată ignorate sau interzise, a rafinat mijloacele de abordare a operelor, a aprofundat căile de pătrundere în universul lor autonom. Chiar dacă noutatea contribuţiei sale este mai degrabă de ordinul perspectivei decît al tehnicii propriu zise, ea nu putea să nu se răsfrîngă în propria metodologie critică. Trăsăturile acesteia din urmă pot fi deduse — nu fără oarecare dificultate, e adevărat — dintr-un ansamblu unitar în complexitatea lui.

Tocmai la această complexitate nu va fi voit Marcel Raymond să renunţe, de vreme ce a evitat să o rezume la cîteva precepte ori procedee reprezentative. Lui nu avea cum să-i lipsească desigur, conştiinţa valorii sale specifice, a poziţiei ocupate pe harta mişcărilor critice. Si, totuşi, a preferat să nu o aducă la expresie deplină, să nu o clarifice în mod explicit, complăcîndu-se în implicitul variat şi nuanţat al aplicaţiilor la obiet. Criticul a ţinut atît la totalitatea obiectului, cît şi la plenitudinea propriei personalităţi. Orice metodă parţializează — fie că o recunoaşte, fie că nu — obiectul, orice metodă implică o reducţie profitabilă a personalităţii, o renunţare la complexitatea interioară, în schimbul unei autorităţi exterioare. Marcel Raymond n-a rîvnit niciodată la o autoritate cîştigată prin ceea ce pentru el ar fi însemnat o mutilare a personalităţii.

Atribuirea calităţii de fondator al unei « şcoli » îi stîrneşte proteste. Este, într-adevăr greu să accepţi a da numele tău unei grupări care include nume de o strălucire la fel de puternică şi distinctă: Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski. Cu toate acestea, se vorbeşte de o « şcoală critică genevează » şi de un maestru al ei incontestabil — Marcel Raymond. Primul care a reunit aceşti autori şi i-a legat de numele lui Marcel Raymond, precum şi de tradiţia specific genevează şi helvetică a reveriei şi a căutării spirituale (Rousseau, Amiel etc.) a fost profesorul de la Johns Hopkins University, Joseph Hillis Miller. (The Geneve School în « The Critical Quarterly » winter 1966). Dar acest punct de vedere ca, de altfel, întreaga evoluţie a criticului american nu sînt străine de prezenţa vreme de şase ani (1952—1958) a lui Georges Poulet ca profesor de literatură franceză la aceeaşi Universitate.

Spre deosebire de Marcel Raymond, Georges Poulet a fost şi este un militant, un propovăduitor al convingerilor sale, pe care a încercat să le treacă elevilor şi colegilor săi. El este, de fapt, « naşul » şcolii geneveze şi susţinătorul ei cel mai eficient. El a avut generozitatea să-şi pună întreaga-i prodigioasă operă critică sub semnul îndemnului primit în perioada tulbure a căutărilor proprii prin De la Baudelaire la suprarealism. « Trebuie să ne întoarcem mereu la această carte, cea mai mare din critica secolului nostru. . . » va scrie el peste ani, prefaţînd cartea unui alt autor a cărui devenire o vede în continuarea aceloraşi nobile urme: Jean-Pierre Richard (Littérature et sensation, Editions du Seuil, 1954) .

Afilierea lui Georges Poulet dă măsura rezonanţei internaţionale şi a efectelor în chiar cîmpul criticii pe care le-a avut opera lui Marcel Raymond, ca şi aceea a colegului şi prietenului său Albert Béguin. De altfel, Béguin ar putea fi şi el considerat cofondator al şcolii geneveze, formaţia şi evoluţia celor doi mari critici fiind pînă la un punct paralelă. Totuşi, orizontul cărţii despre romantism a lui Béguin a fost întredeschis prin De la Bau-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

delaire la suprarealism, apărută cu trei ani mai înainte. Relaţiile lui Marcel Raymond cu Albert Béguin ca şi, mai tîrziu, cele cu Georges Poulet sînt stabilite în condiţii de deplină egalitate şi cordială reciprocitate. Mărturia lor se poate găsi în corespondenţa întreţinută cu cel dintîi, în mare parte publicată. (A. Béguin — M. Raymond — Lettres — 1920—1957, Bibliothèque des Arts, Lausanne — Paris, 1977), ca şi în schimbul de scrisori cu cel de-al doilea apărut sub îngrijirea profesorului de la Zürich, Pierre Grotzer, (Marcel Raymond — Georges Poulet — Correspondance 1950—1977, J. Corti, 1978).

Dacă Georges Poulet şi-a putut găsi în Marcel Raymond un predecesor (alături de Rivière şi du Bos) al identificării pe care o va practica şi teoretiza el însuşi, Jean-Pierre Richard s-a văzut anticipat şi autorizat în critica sa de profunzimi senzitive prin atenţia acordată de maestrul genevez straturilor primare ale conştiinţei, momentelor de ţîşnire a elanului poetic.

Cu Jean Rousset şi Jean Starobinski raporturile lui Marcel Raymond sînt, cel puţin la început, între maestru şi discipol. Amîndoi i-au fost asistenţi la Facultatea de Litere din Geneva, şi-au susţinut tezele de doctorat sub îndrumarea lui cît se poate de exigentă, au trăit în imediata apropiere şi fascinaţie a personalităţii lui. Cu toate acestea, nu se poate spune că cei doi critici ar semăna prea mult între ei şi amîndoi cu Marcel Raymond.

Jean Rousset este un autor înclinat înspre rigoarea rece a studiului formelor. Realitățile operei care contează pentru el sînt în primul şi ultimul rînd de ordin formal. Conştiinţa însăşi nu-l interesează în afara formei sau a actului de formare. El dezvoltă şi chiar radicalizează atenţia nedezminţită faţă de formă ce a caracterizat întotdeauna demersul lui Marcel Ryamond. Jean Rousset este în acelaşi timp reputatul exeget al barocului literaturii franceze pus în legătură cu manifestările similare din alte ţări europene şi, mai ales, din alte sfere ale artei şi culturii. Pionierul acestei iniţiative rămîne însă Marcel Raymond, pentru care problema barocului a însemnat, la fel, prilejul unui studiu complex, desfăşurat pe mai multe planuri şi urmărind convergenţa mai multor forme ale spiritului.

Această deschidere înspre alte domenii decît literatura şi înspre alţi parametri decît cei ai criticii propriu zise o ilustrează în cel mai înalt grad Jean Starobinski. El a făcut, dealtfel, şi studii de medicină iar la Universitatea din Geneva a condus o catedră de istorie a ideilor (înfiinţată special pentru el în urma insistenţelor lui Marcel Raymond). Nu ne vom mira, aşadar, să-l vedem pe Jean Starobinski capabil să abordeze orice subiect şi, mai ales, din orice perspectivă. Polivalenţa lui pare că reiterează cu alte mijloace o tendinţă fundamentală a demersului raymondian — cuprinderea totalităţii.

Marcel Raymond vizează totalitatea dintr-o poziţie centrală. O asemenea poziţie nu putea fi păstrată fără un permenent efort de echilibrare, de nuanţare şi armonizare. Marcel Raymond vizează totalitatea prin filtre speciale, înaintarea lui implică şi retrageri, adeziunea lui e complicată de rezerve. Atitudine complexă pe care concepţia sa teoretică încearcă s-o aproximeze, pe care autorul o adoptă însă de fiecare dată cu o dexteritate imprescriptibilă. El este un critic al conştiinţei, dar — spre deosebire de Poulet — al unei conştiinţe încarnate în forme, el e un critic al formelor, dar nu un formalist — ca Rousset, deşi nuanţe importante îl despart pe acesta de formaliştii propriu-zişi — el întîmpină senzaţia, dar fără s-o aleagă drept domeniu electiv, precum Jean-Pierre Richard.

Jean Starobinski încearcă să refacă în alt fel cuprinderea totală: nu instalîndu-se într-un centru, ca Marcel Raymond, ci ocupînd succesiv diferite poziţii, făcîndu-se pe rînd critic psihianalitic sau structuralist, istoric al formelor sau al ideilor: Faptul că adoptă cu deplină competenţă teoretică şi tehnică o anumită perspectivă metodologică nu trebuie interpretat ca un semn de adeziune, fie şi momentană. O distanţă rămîne, Starobinski este ca toţi criticii genevezi — şi ca Marcel Raymond în primul rînd — refractar la orice ortodoxie metodologică. « Relaţia critică » despre care vorbeşte el trebuie înţeleasă nu numai ca o distanţă faţă de obiect, dar şi ca una luată faţă de propria metodologie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tocmai această distanță îi permite să apeleze la atîtea perspective și metode cu atîta neîntrecută subtilețe și adaptabilitate la obiect.

Cum se poate vedea, îndrumarea lui Marcel Raymond nu este cu ușurință localizabilă: ea nu e sinonimă cu o influență sau alta despre care ar urma să mărturisească lucrările presupușilor discipoli. Comparația între opera maestrului și a acestora din urmă nu dă, cel puțin la prima vedere, rezultate concludente. Constatăm, de pildă, că, deși Marcel Raymond a fost un pionier al studiilor despre barocul francez, cartea lui apare abia în 1955, așadar după sinteza majoră a lui Rousset din 1953. De altfel, unul din studiile cuprinse în Baroque et Rennaissance poétique *este dedicat lui Jean Rousset, considerat « notre maître — pilot en baroquie ». La fel, cu toate că Rousseau este un autor de căpătîi pentru Marcel Raymond și un subiect de meditație continuă, cartea pe care i-o închină (*J. J. Rousseau: la quête de soi et la rêverie, 1962*) apare la cinci ani după cea a elevului său (J. Starobinski —* La transparence et l'obstacle, 1957*).*

Marcel Raymond își lasă discipolii să-i aprofundeze temele, să desăvîrșească studiul lor, după cum îi lasă să dea nume unor tendințe pe care spiritul său le conține în mod virtual sau implicit. Relația obișnuită de subordonare între maestru și discipol dispare astfel, nu însă și datoria acestuia, datorie care se îmbină atît de strîns cu meritul propriu. Căci, cum s-ar putea stabili o asemenea relație în absența unei acuități receptive, a unei asimilări selective, altfel spus, a unei anumite reciprocități ? Meritul lui Marcel Raymond este de a fi voit să facă din elevii săi veritabili emuli, meritul acestora e de a fi reușit să devină.

Îndemnul pe care l-au primit din partea maestrului n-a fost altul decît acela de a fi într-o măsură cît mai convingătoare ei înșiși. Maestrul a evitat să-i « formeze », adică să-i deformeze, spre a-i face să-i semene. El a cultivat în ei « obstacolul », nu « transparența ». Marcel Raymond a cultivat personalitatea elevilor săi în sensul virtualității lor originare, nu în funcție de un program anumit. Pedagogia lui a fost mai degrabă negativă, instruind despre ce nu trebuie să facă un critic adevărat. Abținîndu-se să fie « modelatoare », influența exercitată de el a fost una « catalitică ». Exemplul lui nu a servit asemănării, ci descoperirii de sine.

De-alungul întregii sale cariere, profesorul genovez și-a apărat personalitatea ca pe bunul cel mai de preț. Nu s-a lăsat subsumat și — consecuție generoasă — nici n-a încercat să subsumeze pe alții. O asemenea tentativă ar fi însemnat pentru el tot un mod de a se pierde pe sine! El s-a implicat în devenirea altora atît cît să le poată descoperi și stîrni germenii proprii. Rezultatul a fost o școală fără numitorul comun si autoritar al unui „maestru", o școală a personalității, în măsura în care cei doi termeni nu sînt sortiți unui etern conflict.

Nu e deloc întîmplător faptul că Jean Rousset și Jean Starobinski, cei cărora Marcel Raymond le-a fost cu adevărat maestru înainte de a le fi prieten, sînt cei mai refractari la ideea de « școală », adică la așezarea pe aceeași oficială platformă ideologică și metodologică. Aflați întotdeauna în căutare de « diferențe », dornici să-și afirme propria personalitate diferențiată, ei nu ezită, totuși, să vorbească despre Marcel Raymond ca despre maestrul lor. Si, desigur, că nu o fac din complezență. Așa încît ar fi, probabil, mai exact să vorbim nu de o școală fără « maestru », ci de un maestru fără producția de serie a unei « școli ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARCEL RAYMOND

Peisajul la Senancour

Peisajul romantic de munte va fi singurul în stare să-l aducă pe Senancour pe punctul unde, interiorul şi exteriorul întîlnindu-se în miezul vieţii sale, va fi sfîşiat între cele mai vii regrete şi cele mai înalte speranţe.

Extazul provocat de Les Dents du Midi rămîne fără îndoială experienţa majoră în care devenirea emană fără încetare din fiinţă şi se înfundă în ea ca un torent—e « energia lumii » —, în care fiinţa abia poate fi deosebită de neant, amîndouă resorbindu-se în « unitatea sublimă », aşa cum ziua pare că se pierde în noapte şi aceasta din urmă în claritatea absolută. E ziua desăvîrşitei singurătăţi, numai o clipă tulburată de apariţia vulturului, ziua « liniştii universale », a « permanenţei solemne ».

Dar omul trebuie să-şi aibă locul său în această lume. Acele adevăruri puţin cunoscute îl privesc; vulturul şi căpriorul le cunosc numai la nivelul instinctului celui mai obscur; floarea şi apa îngheţată nu fac decît să le trăiască. Convins că « ranzul » vacilor « pictează » muntele, Senancour se străduieşte să descrie peisajul pe care-l sugerează cîntecul păstorilor:

« . . . Cele dintîi sunete te aşează în văile înalte, aproape de stîncile goale de un gri ruginiu, sub cerul rece, sub soarele arzător. Eşti pe crupa culmilor rotunjite şi acoperite de păşuni. Te pătrunzi de încetineala lucrurilor şi de măreţia locurilor: întîlneşti mersul liniştit al vacilor şi mişcarea măsurată a tălăngilor lor groase, aproape de nori pe întinderea uşor înclinată de la creasta graniturilor de neclintit pînă la graniturile ruinate ale rîpilor înzăpezite. Vînturile freamătă auster în molizii depărtaţi; desluşeşti uruitul torentului scuns în scobiturile săpate de-a lungul multor veacuri. Aceste zgomote solitare în spaţiu sînt urmate de accentele prompte şi grele ale văcarilor (*Kuheren*, în germ. în orig.), expresie nomadă a unei plăceri lipsite de veselie, a unei bucurii a munţilor. Cîntecele se opresc, omul se îndepărtează; clopotele au trecut de molizi, nu se mai aud decît izbiturile pietrelor ce se rostogolesc şi căderea întreruptă a arborilor pe care torentul îi împinge în vale. Vîntul aduce ori duce aceste sonuri alpestre; şi cînd le face pierdute, totul pare rece, nemişcat şi mort. E domeniul omului care nu ştie ce-i graba; iese de sub acoperişul jos şi larg pe care pietre grele îl asigură împotriva furtunilor; dacă soarele arde, dacă vîntul

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

suflă tare, dacă tunetul îl bubuie sub picioare, puțin îi pasă. Merge pe partea unde trebuie să fie vacile și ele sînt acolo; le cheamă, ele se adună, se apropie una după alta; și el se întoarce cu aceeași încetineală, încărcat cu lapte destinat cîmpiilor pe care nu le va cunoaște. Vacile se opresc, rumegă; nu se mai vede mișcarea, nu se mai văd oamenii. Aerul e rece, vîntul a încetat odată cu lumina serii; nu mai rămîne decît lucirea zăpezilor antice și căderea apelor ai căror clipocit sălbatic, ridicîndu-se din abisuri pare să se adauge permanenței tăcute a marilor vîrfuri, a ghețarilor și a nopții. »

Acest munte nu e al lui Rousseau care n-a urcat decît la mică înălțime, pe văile unde terenurile cultivate se amestecă cu stîncile și pădurile. Senancour semnalează această latură « prealpină » a scrisorilor despre Valais (din *Nouvelle Héloise*), cărora le preferă frumoasele descripții referitoare la Val-de-Travers, destinate Mareșalului de Luxembourg. (. . .) Adevăratul maestru al lui Senancour, pictor și evocator al muntelui, unul din maeștrii săi în arta scrisului, este Ramond de Carbonnières. Nu era greu de ghicit. Dar Senancour nu face din asta vreun mister; lăudînd originalitatea stilistică a acestuia, evitarea oricărei banalități, el adaugă:

« Există în *Observațiile* domnului Ramond pagini ce par să nu fie mai prejos de niciuna din bucățile descriptive anterioare din proză (. . .) El evită (. . .) ceea ce cred că trebuie să se evite aproape întotdeauna, figurile devenite triviale și expresiile consacrate științelor și împrumutate de artele noastre, precum cristalinul apelor, covoarele de verdeață, norii asemănători fuioarelor de lînă dărăcită sau plaselor de mătase. Aceste imagini, luate de la obiecte mai mici decît cele pe care le exprimă, micșoarează și decepționează natura, cum zice domnul Chateaubriand vorbind despre ideile mitologice. . . »

Primul precept care trebuie extras din *Despre stil în descrieri*: ruptura cu ceea ce este convențional în expresie, cu prețiozitățile drăgălașe (al căror complet asortiment îl vor oferi mai tîrziu *Emaux et Camées*). 2) Respingerea pitorescului simplu, natura nefiind nimic « pentru niște oameni care nu știu să mediteze »; 3) « o idee de ansamblu trebuie dată încă din primele momente », după exemplul pictorului, astfel încît « o culoare universală, caracteristică subiectului » să domine constant. Omul să-și amintească, în fine, « că aparține întregii creaturi, că ea este ceea ce el însuși este, că toate lucrurile sînt mai mult asemănătoare decît variate, că toate afecțiunile ființelor au același principiu și că, sub aparențe schimbate la infinit, vicisitudinile inimii sale sînt ale lumii înseși ».

Se vede că această « expresie romantică » și această « poetică a infinitului » se încorporează unui sentiment destul de clasic al măreției, al unității, al umanității, al universalității operei de artă. Tabloul înaltelor pășuni care « imită » cîntecul « ranz »ului îmi pare a fi o ilustrare fericită. Peisaj vast, mărginit de un orizont de ghețari, de roci fără vegetație, de munți albi. Izolarea e completă; păstorul nu va ști niciodată cum e viața la cîmpie, nici chiar furtunile n-ajung pînă la el — desenul, aproape emfatic, are valoare de simbol. Această vale înaltă, deschisă doar către cer, înconjurată de un brîu greu de materii cu totul sterile reprezintă încă un azil, dar un azil prea înalt, neviolat. Senancour nu spune nimic despre cărările ori drumeagurile de vite care ar putea fi tot atîtea ieșiri către pămînturile locuite. Dedesubt sînt prăpăstii, rîpi pe care torentele și le-au săpat cărînd în cădere pietre și arbori desrădăcinați. Astfel s-a lăsat el în voia gîndurilor și a cursului tumultuos al Dransei pînă ce l-a prins noaptea, la sfîrșitul lunii august 1783.

Orele trec, de după amiaza, o după amiază însorită și caldă, în ciuda aparentei răceli a cerului, pînă la coborîrea luminii ce rămîne încă multă vreme pe întinderile înzăpezite și apoi la lăsarea nopții (Senancour rezistă plăcerii de a evoca pitorescul *Alpenglün*). Totul trebuie să rămînă în tonuri surde, aproape terne; fără îndoială,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

valea a intrat în penumbră foarte devreme. Un sentiment moral deplin omogen dă peisajului unitate interioară: sentimentul « măreției locurilor » și al « incetinelii lucrurilor ». Lentoare a lucrurilor și a ființelor vii, vaci, păstori (desemnați prin numele lor germanic), care formează împreună un mediu cosmic unde totul este « armonic corespondent » și « muzicalizat ». Mișcările omului sînt măsurate, adaptate la o sarcină dictată de obiceiuri ancestrale și de nevoile animalelor care trebuie adunate pentru mulsul de la sfîrșitul zilei. Fiece gest e veriga unui lanț de alte gesturi și timpul pare ciclic, închis într-o eternă reîntoarcere. « Permanență », cuvînt inevitabil, și această permanență va fi tăcută cînd noaptea își va fi așezat peste tot mîna ei rece. Dar în timpul zilei, liniștea este constant punctată, spartă de șuieratul vîntului, de lunecarea îndepărtată a torentelor, de tălăngile turmelor care se apropie sau se duc, de strigătele « prompte și grele » ale păstorilor. Chiar forma adăposturilor de vite ale căror acoperișuri urmează relieful pășunii se acordă cu sentimentul unei vieți pline de forță, « domeniu al omului care nu știe ce-i graba », într-un aer rarefiat. Asta este fericirea? E ceva mai neobișnuit, mai greu de definit, « bucuria munților », un reflex nerefractat, crede Senancour, al « primitivității ».

Mă întreb dacă această artă a descrierii prin « culoarea universală caracteristică subiectului » care se face pretutindeni simțită, prin modul de a aduce « toate afecțiunile ființei la un același principiu, este foarte departe, păstrînd proporțiile, de arta unui Poussin din *Anotimpurile*. Fondul mitic, tradițional, biblic — *Iarna*, și la fel, *Potopul* — este la Poussin mai manifest: la Senancour el este, așa zicînd, în formare. Printre contemporani nu văd pe nimeni altul decît pe Caspar Wolf, care să fi evocat, cu puțin înainte de 1780, într-un chip atît de grandios și de direct, de monumental, fără vreo concesie făcută pitorescului facil, pereții goi, ghețarii distrugători, jerba de ape a cascadelor. Dar e foarte probabil că pe acest pictor din Elveția germană Senancour l-a ignorat. Dacă s-a ajutat de planșe, de gravuri, a văzut totuși destul spre a fi atins adevărul.

•

Nu sînt deloc cețuri în tabloul *ranz*-ului, nu e nici o incertitudine în contururi și mase, natura e solidă, deși muncită de o devenire obscură, prezența ei este concretă. Elveția lacurilor, în schimb, răspunde dorinței lui Senancour de a trece prin lucruri puțin cîte puțin dematerializate. Peisajul a cărui întindere lichidă constituie baza orizontală trebuie contemplat de sus, de pe o poziție deschisă deasupra abisului, trebuie să rămîi în suspensie — această suspensie care e atitudinea tipic senancouriană a conștiinței în așteptare.

Oberman a întîrziat în ceasuri de seară, pe coastele Jorat-ului, de unde stăpînește cu privirea Lemanul în dreptul Meillerie-ei:

« Totul părea fix, luminat, imobil: și în clipa în care ridicai ochii după ce-i ținusem multă vreme opriți asupra spumei, avui o iluzie impunătoare pe care starea mea de reverie o prelungi. Panta repede ce se întindea pînă la lac mi-era ascunsă de movila pe care ședeam; și suprafața foarte înclinată a locului părea că ridică în aer malul opus. Aburi învăluiau în parte Alpii Savoiei, confundîndu-se cu ei și arborînd aceleași nuanțe: lumina asfințitului și aerul tulbure din adîncimile Valais-ului ridicară acești munți și-i despărțiră de pămînt făcînd extremitățile lor indiscernabile; și colosul lor fără formă, fără culoare, întunecat și înzăpezit, luminat și ca și invizibil nu-mi păru decît o adunătură de nori de furtună în spațiu: nu mai exista alt pămînt în afara aceluia care mă susținea deasupra vidului, singur, în mijlocul imensității. »

Oberman și-a fixat multă vreme privirea asupra spumei care-l înconjura. Dintr-o mișcare o aruncă apoi în spațiu și nu mai recunoaște nimic; realitatea a devenit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

iluzie. Reveria lui îl « scufundă » în ea tot mai mult. Valéry zice să « visezi la clipa prezentă ». Ori mă înşel, ori despre asta e vorba un pic aici. (. . .)

Altădată, la mică distanţă, deasupra de Veytaux, Senancour se regăseşte suspendat în aceeaşi poziţie. Soarele, înainte de a asfinţi îşi lansează luminile asupra malului opus:

« E le sărută aerul; şi apa fără valuri, strălucind de lumină şi confundîndu-se cu cerurile, a devenit infinită ca ele şi încă mai pură, mai eterată, mai frumoasă. Calmul ei uimeşte, limpiditatea ei înşeală, splendoarea aeriană pe care o repetă pare să-l sape adîncimile şi sub munţii despărţiţi de glob şi ca şi suspendaţi în aer, găseşti la picioarele tale golul cerurilor şi imensitatea lumii. Este acesta un timp de prestigiu şi de uitare. Nu mai ştii unde e cerul, unde sînt munţii, nici pe ce eşti purtat tu însuţi; nu mai există reper, nu mai există orizont, ideile sînt schimbate, senzaţiile necunoscute, se cheamă că ai ieşit din viaţa comună ».

Experienţa se înrudeşte strîns cu cea dinainte. Acest timp de « prestigiu şi de uitare » în care aluneci într-o altă viaţă este echivalentul reveriei prelungind iluzia. Dar lumea apare aici mai clar ca o lume *reflectată* şi contemplatorul este poate mai vizibil zguduit, smuls *habitus*-ului său normal; căci de această dată sprijinul aproape că-i lipseşte — el nu mai ştie « pe ce e purtat » în faţa unor « lucruri » ce nu mai sînt decît aparenţe schimbătoare într-un mediu de esenţă aeriană, fără coordonate spaţiale. Apoi noaptea coboară, vîntul începe să bată, valurile se fac auzite pe mal, « zgomote romantice », spune Senancour; descrierea se încheie cu evocarea unei « prăpăstii indiscernabile », a unui « abis invizibil ». Ce azil să mai cauţi în această natură aproape supranaturală în care nimic nu rezistă mişcării de extensie infinită a spiritului?

Abur, fum, ceaţă, nori în care realitatea se ascunde, se ilimitează, în care fiinţele trec ca nişte umbre, toate acestea se vor aduna la apelul lui Senancour. Imaginile acestea se vor lăsa pătrunse din ce în ce mai mult de gîndire pînă ce lumea se va dematerializa pentru a se deschide « misteriosului », « idealului » pe care le putem identifica unui grad superior al « frumosului ». Afinităţile romantice — mă gîndesc mai ales la Anglia şi la Germania — ale acestei naturi fără pondere, fluidice şi apropiate de vis sînt neîndoioase. Norii lui *Cozens*, *peisajele lui de munte* în care informul şi fantasticul sînt căutate printr-o metodă care e un fel de taşism şi nu datorează aproape nimic modelului exterior, aparţin încă secolului al XVIII-lea. Puţin după 1800, Turner va parcurge văile Elveţiei; Senancour ar fi putut să-l întîlnească. Dar mai ales pe Caspar-David Friedrich aş vrea să-l apropii de el o clipă. La Noua Pinacotecă din München există un curios tablou de munte, lipsit cu totul de accidente de teren, lipsit de vegetaţie, o adunătură de coline înalte pe care le-ai crede de nisip — nimic nu întrerupe griul şi griul cafeniu — şi fiecare cută a terenului pare că fumegă. La Kassel e expus un peisaj montan şi acvatic pe care o lampă îl face să treacă de la ziuă la noapte, luna apărînd atunci între nori spre a se reflecta în apă. Curiozitate care ţine de iluzia optică. Dar Friedrich este pictorul unui admirabil clar de lună (la muzeul din Köln) care îmbracă o ceaţă nocturnă într-un gri de argint, volatil şi translucid peste care se desenează în prim plan, silueta foarte fină a unui arbore negru, fără o frunză, cu zimţi foarte subţiri care te fac, fireşte, să te gîndeşti la arta acută a artiştilor din Extremul Orient.

Vladimir Jankelevitch a caracterizat în chip strălucit filosofia şi poetica *nocturnului*, univers al confuziei, unde, între existenţă şi inexistenţă, în ambiguitate, se revelă acest *posibil* ce tinde să devină categoria de spirit la care ţine foarte mult Senancour. L-am văzut preferînd apusul soarelui, seara — cînd natura se retrage — primelor ore ale zilei cînd ea îşi etalează splendorile. Sigur noaptea nu e pentru el locul haosului originar, *Ungrund*-ul din care creaţia s-a desprins şi structurat puţin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cîte puţin. Dacă e misterioasă, primitivitatea senancouriană este şi armonioasă. În fragmentul ce urmează se pot percepe diferite raporturi, însă slab « determinate », ale sunetelor şi lucrurilor ce se răsfrîng în apă ca într-o oglindă care luceşte în întuneric:

« Lacul e tare frumos cînd luna albeşte cele două pînze ale noastre şi cînd ecourile din Chillon repetă sunetele corului; cînd zidul imens al Meillerie-ei îşi opune tenebrele limpezimii dulci a cerului, luminilor mişcătoare ale apelor; cînd valurile se sparg de vasele noastre oprite, cînd ele fac să li se audă pînă departe rostogolirea peste nenumăratele pietre pe care Veveyse le-a coborît din munţi ».

Fiecare reluare a construcţiei temporale adaugă acestei proze echivalentul unui element contrapunctic. Muzicalizarea nu e mai puţin evidentă la începutul nocturnei pe care o vom citi mai jos, în care manipularea timpului este mai surprinzătoare; nu ştiu dacă originalitatea lui Senancour ca autor descriptiv şi prozator s-a manifestat vreodată atît de fericit. Dar fericirea e în expresie; climatul moral este cel al neliniştii. Analogia cu muzica romantică a Germaniei e manifestă, Schubert şi mai ales Schumann, unde o instabilitate extremă inspiră treceri de la minor la major, mişcări contradictorii ori sincopate, « umori » ce se succed fără să fuzioneze ori să se echilibreze vreodată:

« Era miezul nopţii; luna trecuse; lacul părea agitat; cerurile erau liniştite, noaptea profundă şi frumoasă. Se auziră fremătînd mesteceni şi frunzele din plopi căzură; sonuri romantice coborau din munte; valuri mari se rostogoleau pe prundiş. Atunci cucuveaua începu să geamă de sub stînci cavernoase; şi cînd tăcu, valurile erau potolite, liniştea fu austeră».

Se vede dintr-odată ce este ciudat în juxtapunerea aproape forţată şi « pe viu » a anumitor imperfecte şi perfecte simple, juxtapunere ce corespunde unor disonanţe muzicale. Efectul este cu totul remarcabil în ultimele două fraze. În locul unei propoziţii la imperfect (« valurile erau potolite »), ne-am aştepta, mi se pare, la un gerunziu. Dar imperfectul are avantajul de a exprima durata, cît şi simultaneitatea încetării strigătului cucuvelei şi a potolirii mişcării valurilor. Noaptea este astfel cînd punctată, cînd prelungită de evenimente care se situează în registre diferite, dar care au un sens. Şi acesta se impune în chip irezisitibil sufletului rămînînd în acelaşi timp indescifrabil. Opoziţia pare să se stabilească la început între cer şi pămînt, într-o tematică afectivă prezentată cu discreţie. Aerul înălţimilor e paşnic iar pămîntul e într-o stare de nelinişte. Lucrurile vorbesc; trebuie să vorbeşti despre lucruri? Pentru Senancour fiecare fel de arbore este coarda unei lire. Geamătul cucuvelei indică tensiunea cea mai înaltă, clipa în care natura se face purtătoare de cuvînt a omului. Apoi liniştea inaugurează un timp nou. Ea va fi întreruptă de cîntecul privighetorii:

« Privighetoarea pune din loc în loc, tot mai departe în pacea neliniştită, acest accent solitar, unic, repetat, acest cîntec al nopţilor fericite . . . »

Timp de o clipă totul se dezleagă, lumea se pacifică. Dar răsturnarea nu întîrzie să se producă; conştiinţa omului, după ce s-a odihnit la sînul unei fericiri pierdute, cedează nevoii sale de vigilenţă. « Natura îmi păru prea frumoasă . . .» Farmec desfăcut. Oricum, încîntarea a avut loc, Ea începe prin cinci propoziţii simetrice, aproape egale ca număr de silabe, scandate la fel, fiecare avînd două măsuri. Tulburarea apare din fraza a doua, aşteptarea devine mai urgentă şi voci neliniştite se fac auzite pe pămînt.

Această muzică nu e a lui Chateaubriand. Şi Senancour s-a temut ca ea să nu se amplifice, să nu rişte să semene celei a lui Chateaubriand. El îşi va folosi darurile cu tot mai multă zgîrcenie. Acestea erau, totuşi, de o rară calitate şi constituiau indiciul celei mai autentice sensibilităţi, celei mai puţin complezente, celei mai puţin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

separate de o experiență în care omul se angajase în întregime. S-ar putea aprecia că lexicul său e puțin variat, că temele lui nu se reînnoiesc de loc. Dar însăși experiența lui ne lasă puține posibilități de alegere. Lucrurile care l-au emoționat îl emoționează mereu, aceleași accidente, aceleași semne. Fondul vieții sale este mereu atins de întîlniri care aparțin aceleiași ordini de percepție: liniștea, vîntul, apa calmă, apa torențială, zgomotele care « relevă » în noapte distanțele.

« Cînd îmi las noaptea ferestrele deschise, aud foarte bine apa fîntînii curgînd în bazin: dacă o boare de vînt o agită, apa se sparge de barele de fier menite să susțină vasele ce trebuie umplute. Nu există accidente naturale atît de romantice precum picurul apei peste o altă apă liniștită, cînd pretutindeni e noapte și cînd nu auzi decît un torent care uruie surd în fundul văii, în spatele arborilor stufoși, în mijlocul liniștii ».

Totul aici este în același timp romantic și *nocturn*, singur auzul e afectat, prin el navigatorul fără somn rămîne în legătură cu mișcarea elementelor și « energia lumii ».

(SENANCOUR — Sensations et révélations
José Corti, 1965)

Scrieri la amurg

Timpul și eternitatea

Coborîsem în bucătăria mea de țară să-mi pregătesc cina. Septembrie, deja întuneric. Abia mai ghiceam afară tufa de nalbă. Aprinsesem lampa în spatele meu. Îi simțeam căldura în ceafă. Ce voi fi pus pe masă, în fața mea nu mai știu. Știu numai că eram în picioare atunci cînd lucrul acela se petrecu. Ce alt lucru decît că eram în viață, că eram pe lume. Obiectele care-mi cădeau sub priviri, chiuveta, farfuriile și tacîmurile îngrămădite pe pervazul ferestrei, cuptorul uzat, prăfuit, aragazul, ușa veche de lemn pe care am deschis-o atît de greu acum cîteva săptămîni pentru că o umflase ploaia, cele două mantale agățate în cuier, și, alături, pălăria mare de pai, pălăria de țară a Clarei pe care am lăsat-o să stea acolo de ani de zile — toate aceste obiecte banale și uzuale (mai puțin ultimul) își cîștigaseră brusc, prin nu știu ce farmec, rațiunea de a *fi*. Ele existau împreună și existau pentru mine. De ce se desprindeau cu o asemenea intensitate dintr-un fundal roșietic și parcă fosforescent? Era, poate, un efect al abajurului lămpii și al carelajului bucătăriei care se reverbera în ochii mei. Însă cuvintele toate n-ar putea decît să sugereze realitatea unei prezențe. Dintr-odată mă cotropi sentimentul că am acces la eternitate. Acest fel de întrevedere durã cîteva minute dintr-ale noastre. După care îmi amintii că era timpul să fac un gest *util*: să sting flacăra gazului.

Ascultînd Mozart

Ascultam duminica trecută *Requiem*-ul lui Mozart. (Cel puțin primele părți, cele scrise de el). Această muzică a ultimului său an de viață mă pătrundea profund. Ea trezea ființa mea intimă atît de des îngropată sub mărăcini. Din cînd în cînd o vagă amintire se profila în conștiința mea ca un lucru care abia îmi mai aparținea, plutind într-un fel de intermundiu. Ajunsesem astfel să mă întreb — eu care îmi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

interzic din principiu asemenea închipuiri — dacă într-o supravieţuire vom regăsi toate situaţiile şi imaginile trecutului nostru. Mai degrabă mă temeam decît doream acest lucru. Trecutul nostru e făcut din timpi forte şi timpi slabi, din timpi irosiţi şi timpi morţi. El nu poate fi decît tulbure. Am iubit, dar astăzi mi se pare că aş iubi mai mult. Dacă ar fi să ne regăsim trecutul, n-ar trebui să dorim ca el să se purifice puţin cîte puţin, să se decanteze pînă la a nu mai fi decît un reflex transparent a ceea ce am trăit realmente? Dar ce poate să însemne « puţin cîte puţin » într-o lume ca aceasta, a unui prezent etern? Astfel gîndurile mele plecau şi se-ntorceau iar eu pe mine mă pierdeam din vedere. Pe urmă eram din nou faţă în faţă cu mine însumi. Ori în faţa altui eu însumi? Căci nu mai ştiam cine eram, identitatea mea se spulbera de parcă m-aş fi descărnat. Cu toate acestea, o certitudine ce-şi căuta un sprijin în muzica lui Mozart îşi croia drum şi mă întovărăşea: certitudinea unui fel de marş iniţiatic, a unui *catharsis*, rod al unui şir întreg de încercări, dar încercări binefăcătoare, ce făcea să germineze în mine şi să se întindă la infinit o pace desăvîrşită, şi, la fel, restituţia unei stări esenţiale şi primare, anterioare înseşi naşterii mele. Dar am divagat destul pentru o zi.

Zori de iulie

Îmi place această tăcere nocturnă deplină, punctată de orele ce cad una după alta din clopotniţa templului. Sus de tot uneori zumzăie cîte un avion. O pisică mişcă în treacăt tufa de nalbă. La doi kilometri, pe şosea, trece o maşină — ori poate un tren de Franţa alunecă pe valea Rhônului. Apoi liniştea trăieşte mai departe în adîncul ei absolut. Cel mai frumos este însă momentul în care noaptea prinde să se topească în zorii de zi, în iulie (mai tîrziu, vara, păsările tac). Înainte de a izbucni cîntecul mierlelor, cu mult înaintea ciorilor, este un sfert de ceas de incertitudine, de stranie susurare, de pe acum muzicală, însă confuz muzicală. De parcă s-ar acorda nişte viori şi violoncele, fără ca vreo mişcare să se închege conducînd la o melodie. Cea care poartă jocul este — mi se spune — privighetoarea de ziduri. Pe urmă glasul mierlei se face auzit, se impune. Şi e ziuă.

(*ECRITS AU CRÉPUSCULE*, 1970)

Selecţie şi traducere de MIRCEA MARTIN

Pagini din altă scriere autobiografică a lui Marcel Raymond (*Le sel et la cendre*) au fost reproduse în «Secolul 20» nr. 125 (5/1971).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ECATERINA ȚARĂLUNGĂ

Contemporaneitatea lui Jean Rousset

Secolul al XVII-lea a fost pentru Jean Rousset prima dragoste. Culegerile de texte din Jean de la Ceppède (1947), Andreas Gryphius (1947), Angelus Silesius (1949) n-au fost popasuri întîmplătoare în lumea de mult apusă a trecutului, ci opriri atente, îndelungi, migăloase asupra înfățișărilor ei, a ceea ce, nevăzut și etern, orientează ochii umanității după luminile spiritului. Cartea apărută în 1953 și tradusă în românește în 1976 la Editura Univers, cu titlul Literatura barocului în Franța, *nu era totuși doar o simplă rotunjire armonioasă a acelor prime contacte spirituale. Brusc, prin această carte, Jean Rousset a devenit, în chipul cel mai direct, contemporanul nostru. Pentru că vom citi, printre rînduri, toată problematica metodologiei și finalității actului critic cu care se confruntă oricare cercetător dispus să-și onoreze munca. Așadar, care este cuantumul de noutate al acestei cărți? Ea încearcă să facă din categoria barocului, aceea despre care și d'Ors spunea că a fost marea lui iubire, un criteriu de lectură. Citește deci clasicismul, romantismul, simbolismul etc. cu ochii complicați, dar cu atît mai fini, ai conceptelor baroce. Ba mai mult decît atît: Jean Rousset preface conceptele, care aveau darul cartezian al rigorii, în teme, le lipsește de conturul lor filosofic obișnuit, dăruindu-le haloul impresionist al anilor săi de formație. Ca și ceilalți tematicieni, — Jean Pierre Richard, Georges Poulet de pildă — face uneori să plutească nehotărîtă printre pagini umbra lui Gaston Bachelard. Cu aceasta n-a fost însă atins punctul cel mai interesant în legătură cu cartea sa despre baroc. Pentru că nu numai modelul ei de realizare ne spune lucruri noi, ci și alegerea însăși a acestei grile de lectură. Prin urmare, de ce tocmai barocul? De ce preferă Jean Rousset să-și citească epoca tocmai printr-o asemenea lupă? Vom observa mai întîi că el nu este un izolat, chiar dacă ocupă o poziție aparte. Cum ne-am explica altfel atîtea cărți apărute înainte sau după cartea sa din 1953, marcînd fiecare o zonă distinctă de abordare a întinsei arii baroce: Wölfflin —* Renaissance und Barock, *1888; 1915 (ed. rom. 1968), Victor L. Tapié —* Classicisme et Baroque, *1959 (ed. rom. 1969); Eugenio d'Ors —* Lo Barroco, *1935 (ed. rom. 1971); Benedetto Croce —* Storia del'a Età barocca in Italia. Pensiero, poesia,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

letteratura, vita morale. *Nici cultura română n-a rămas izolată:* D. H. *Mazilu* — Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea *(1976)*, *Edgar Papu* — Barocul ca tip de existență *(1977)*. *Ce vrea în fond să afirme acest interes al secolului XX pentru secolul al XVII-ea ? Ce altceva decît voința culturală a continuității. Pentru că traversarea a două războaie mondiale n-a înlăturat interesul pentru baroc, așa cum traversarea a trei secole de istorie n-a făcut să dispară din prezent spiritul trecutului. Solidaritatea culturii în ciuda distanțelor geografice ori în timp pare să fie deci sensul de adîncime al acestei resuscitări a barocului. Dacă Renașterea a marcat prima mare desprindere de Antichitate, rămînînd totuși continuatoarea ei, atunci Barocul a fost, după fiece curent înnoitor, liantul, factorul prin care umanitatea s-a desprins o clipă de lumea exterioară și s-a întors la propriul ei spirit. Nu spunea oare d'Ors, în cartea lui despre baroc: « Epoca postbelică' va fi o revenire la 'sfîrșitul secolului'. Așa cum 'sfîrșitul secolului' a fost o revenire la 'contrareformă'; iar 'contrareforma' la 'franciscanism', 'franciscanismul' la 'alexandrinism', 'alexandrinismul' la 'orient'. Și 'orientul' la 'preistorie'. » ? Jean Rousset însuși a resimțit valențele barocului ca factor de echilibru din moment ce tîrziu, în 1976, îl tratează astfel în cartea sa intitulată* L'Interiéur et l'Extérieur. *Între timp însă cercetătorul își definise un profil distinct și original, atît în contextul culturii elvețiene, al atmosferei geneveze, cît și al celei francofone în general. El n-a rămas pur și simplu teoreticianul unei metodologii de lectură, situat la intersecția formelor barocului cu aria tematismului, cu implicații stilistice și structuraliste, ci a produs, în 1962, acea meditație sugestivă asupra condiției operei, a creatorului și a criticului literar numită* Forme et Signification. *Ea ne face să înțelegem o altă dimensiune fundamentală a scrierilor lui Jean Rousset. Iată cîteva cuvinte edificatoare ale acestei cărți cu privire chiar la problematica ei:« Nu există formă în artă decît trăită și lucrată de la interior. Autorul nu scrie ca să spună ceva, scrie pentru a se spune, așa cum artistul plastic pictează pentru a se întruchipa ; dar, dacă este artist, el nu se spune, nu se pictează decît prin intermediul acestei compoziții care este opera ». Iată deci relația barocă interior/exterior descifrată în cel mai intim strat al artei, în miezul însuși al genezei sale. Diversitatea modalităților ei de funcționare nu exclude, ci presupune coordonate comune tuturor artelor. Prin urmare teoria wölffliniană este susceptibilă de aplicare domeniului literaturii și, prin extindere, întrega sferă a creației este citită ca o celulă unică, în care membrana conferă doar formă diferită unui nucleu central, unde creatorul de orice fel se oglindește. Această formă, acest limbaj deci, are calitatea transparenței și permeabilității deopotrivă, autorul și criticul întîlnindu-se pe drumul unuia spre exterior și al celuilalt spre interior, oglindindu-se unul în celălalt. Totuși nici această carte despre forma și sensul operei nu ne explică pe deplin ceea ce avea să fie evoluția viitoare a lui Jean Rousset, ci un text scurt, conceput drept comunicare la Colocviile de critică de la Cérisy la Salle din 1964 și tipărit doi ani mai tîrziu în volumul lucrărilor colocviului. Întîlnim acolo ideea explicită a descinderii în aria de cercetare a formelor direct din zona, aparent atît de depărtată, a interesului pentru baroc. Nu era oare barocul o artă a stilului prin excelență, nu promova el formele înainte de toate ? Merită încă să fie făcută în acest punct o scurtă oprire în vederea unei priviri laterale. A fost, iată, pronunțat cuvîntul stil și s-ar spune că el se referă doar la stilul care transformă semnificația artei în formă prin intermediul unui limbaj.Și totuși el este mai mult decît atît: este stilul unei epoci, chipul unei imaginații colective, efigia unui profil spiritual. El este stilul unei culturi. În virtutea lui formele artei comunică. Jean Rousset se află, cu asemenea idei, în siajul preocupărilor stilistice ale romantismului. Schiller vorbea despre naiv și sentimental ca tipuri stilistice. Nu-l numea el pe antic naiv, iar pe romantic sentimental ? Dar romantismul a fost în istoria culturii o clipă a desprinderii de trecut, un salt înainte, în necunoscutul sufletului colectiv. Barocul însă, fie și citit cu ochii de azi, reface armonia ruptă atunci. Iată deci motivația sti-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

listică a resuscitării studiilor baroce şi iată cum, în contextul ei, Jean Rousset se simte dator să-şi dea măsura. El face prin urmare din baroc un spaţiu convergent al artei şi vrea să ne comunice mesajul unic al imaginarului ei. Acest ultim concept introdus în discuţie — imaginarul — are şi el, la rîndul lui, o sferă distinctă în aria de cercetare a secolului XX. Fenomenologic, relaţia dintre imaginaţie, — concept psihologic cunoscut — şi imaginar a fost definită de Sartre în termenii raportului noesă/noemă. Aşadar, traducînd în limbajul comun, imaginaţia este o transpunere a obiectelor realităţii în termenii imaginilor ca fapte de conştiinţă, în timp ce imaginarul înseamnă reflectarea imaginilor într-un cîmp obiectivat, limpezit de orice « impurităţi » strict psihologice. Evident, nu astfel concepe Jean Rousset imaginarul literaturii. El a păstrat doar sugestia reflectării. Elementul acvatic capătă de aceea un rol fundamental în tot ce ne spune despre literatură. Cartea sa Narcisse romancier, *apărută în 1973, este una a reflectării primei persoane în apele romanului, o carte a devenirii imaginarului însuşi. Tot astfel, ulterioara sa carte, aceea despre scena primei intîlniri în roman,* Leurs yeux se rencontrèrent, *1981, subliniază importanţa elementului acvatic, reflectant, în contactul de profunzime al personajelor romaneşti. Deşi aparent ne spune mai puţine lucruri noi, fiind o carte prin excelenţă analitică — paginile despre Ramuz sînt edificatoare — totuşi expertiza autorului genevez are semnificaţia ei distinctă ca spaţiu de intîlnire al tuturor figurilor structurante ale spiritului său, observate în cărţile anterioare: barocul, interiorul şi exteriorul privite la limita formei, narcisismul şi măştile lui. Dar mesajul cel mai subtil al acestei cărţi, care se împrăştie ca un parfum nebănuit asupra întregii creaţii a lui Jean Rousset, pare a fi următorul: în apele eterne ale artei se reflectă mereu chipul uman. Trecutul şi prezentul converg în oglinzile ei, capătă profunzimi şi sensuri noi. Toate interpretările spiritului cercetător nu fac decît să afle şi să scoată la suprafaţă măştile aceluiaşi chip omenesc. Cultura şi arta sînt unitare şi diferite în timp, aşa cum unitară şi diferită este figura umană. Thomas Mann avea probabil dreptate în Iosif şi fraţii săi definind în acelaşi mod continuitatea culturii omeneşti, iar Malraux meditînd, în* Antimémoires, *la salvarea umanităţii prin ea însăşi, precum artistul prin arta sa. Se lasă bănuit mesajul cel mai profund al demersului lui Jean Rousset. Şi el nu pare să fie deloc străin spiritului acestui veac în care omul caută, mai mult ca oricînd, motivaţiile adînci ale continuităţii şi armoniei sale. Iar arta este una dintre ele.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JEAN ROUSSET

Realitățile formale ale operei

Reflexiile au drept punct de plecare, la origine, cartea mea despre *Barocul literar; Barocul* este un stil al stilului, o artă hiper-elaborată, care duce direct la o explicare a formelor; pe de altă parte, orice studiu al unei imaginații colective, privind o epocă întreagă, deci un număr x de texte foarte diferite, se bazează pe un decupaj arbitrar al realității; aceasta este de fapt multiformă și fără limite; anchetatorul este cel care decide asupra secțiunii de examinat, ca și a distanțării față de ea, deci a sensului care i se dă; aplicînd o grilă, care este a sa și de asemeni a timpului său, el are imediat sentimentul că modelează ca pe humă o materie maleabilă în toate sensurile, că urmează poate o fantomă sau propria sa reflectare; pe scurt, plecat pentru a descoperi, mă întrebam tocmai dacă nu aici mă inventam. De unde nevoia să mă mențin la fapte care-și impun consistența și contururile — operele singulare — și să le sesizez în ceea ce au ele mai concret și mai circumscris: evidențele lor formale, prin intermediul cărora te-ai putea îndrepta către sens. În sfîrșit, ar fi imposibil să-ți imaginezi un baroc literar la sfîrșitul secolului al XVII-lea fără să pleci de la modele plastice — Borromini, Bernini, Rubens . . . — și, mai întîi, nu te-ai putea sustrage influenței maestrului întru analiza formală a acelorași opere, Wölfflin. Tentația de a transmite aceste observații și metode la analiza operelor literare a fost puternică, deși categoriile wölffliniene nu erau deloc aplicabile.

În fapt, ai avantajul că te eliberezi de ele; nu-i oare înșelător să asimilezi formele literare formelor vizuale? Spațiul pictural nu este spațiul cărții, materialele nu sînt comparabile. Și totuși, dacă modelul pictural nu se ajustează perfect la condițiile creației literare, rămîne în ochii mei un instrument de îndrumare, pentru că evidențiază o relație a sensului cu forma, bineînțeles prezentă în opera scrisă, dar mai voalată. O pictură sau o operă arhitectonică dimpotrivă, se prezintă imediat ca o organizare de planuri și de culori, de suprafețe și de volume care ne interzic să căutăm sensul în altă parte decît în această grupare de figuri și de raporturi plastice. Forma vorbește prea tare, prea dintr-odată ca să mai ceară elucidări; simțim

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

că ea este opera însăşi, exclusiv ocupată să se desemneze şi să semnifice, în limitele unui sistem autarhic, unde profunzimea nu se desparte de aparenţă, nici interiorul de exterior, unde o intimitate se exteriorizează şi coincide în întregime cu ceea ce se vede. Să formulăm în chip optim, recurgînd la simbol: tabloul probează el însuşi că nu începe, nici nu sfîrşeşte dincolo de prezenţa lui sensibilă, pe calea acestei invenţii atît de simple şi demonstrative: cadrul, simbol al autonomiei, al existenţei specifice, al vieţii sale reglată numai prin legile ei interne. Acest umil dreptunghi încă mai este o formă, şi una care poartă sens; el ne închide în spaţiul delimitat al operei, pe care nu ne lasă s-o părăsim sub pedeapsa de a n-o mai înţelege — pentru că a înţelege, în artă, în literatură, înseamnă a proba şi a simţi o prezenţă.

Vine fără îndoială o clipă cînd trebuie să disociezi ceea ce simţi şi să pui din nou distanţă pentru a vorbi de operă altfel decît ne vorbeşte ea; nu ca să i te substitui, ci pentru ca s-o faci vizibilă, ca s-o deschizi în toate dimensiunile ei şi, în primul rînd, s-o sesizezi în realitatea cea mai constantă, cea mai evidentă şi totuşi cea mai puţin perceptibilă pentru un ochi puţin exersat: realitatea ei formală.

Acesta este beneficiul pe care cred că-l am din referinţa la pictură. Sînt de acord că ea pretinde corective şi atenuări. Chiar dacă trebuie să fie parcurs în toate sensurile, înainte de a se revela progresiv, tabloul ni se dăruieşte într-un act instantaneu, el este simultan prezent privirii în totalitatea sa. Opera literară fiind succesivă şi temporală, existenţa ei fiind legată de o activitate a memoriei şi a inteligenţei care o execută, te poţi întreba dacă modelul muzical n-ar fi mai adecvat. Totuşi, prima sarcină a receptorului muzical în calitate de cititor al cărţii va fi să reconstituie, făcînd-o contemporană, o unitate care scapă în succesiune. Îl citez pe Boris de Schloezer, pentru că ceea ce spune despre « seria sonoră » este egal de adevărat pentru seria verbală: « Nu înţeleg această serie sonoră, altfel spus, nu aflu în ea sensul decît plecînd de la momentul cînd ajung s-o sesizez în unitatea ei, să-i efectuez sinteza; actul intelectual al sintezei odată operat, mă găsesc în faţa unui sistem complex de raporturi care interpenetrează, sistem unde fiecare sunet şi grup de sunete se situează în sînul unui întreg, îşi asumă aici o funcţie precisă şi dobîndeşte calităţi specifice în urma multiplelor sale relaţii cu toate celelalte » (*Introduction à J.S. Bach*, 1947, p. 26)

Una din căile de analiză formală a operelor literare se află perfect definită aici: punerea în relaţie a corespondenţelor şi solidarităţilor interne, înlocuirea fragmentului prin grup şi a grupului prin întreg, tratamentul unitar al membrilor dispersaţi şi, în final, viziunea simultană a unei derulări succesive, suprapunînd toate fazele seriei temporale. Îmi trebuie un exemplu, i-l voi cere lui Flaubert, care scrie că « o carte este un organism complicat », că, « de altfel, fraza cea mai simplă are o putere de înţelegere infinită » şi care visează să adune desfăşurarea paginilor într-o privire unică.

(Comunicare în *Les Chemins actuels de la critique*, Cérisy-la-Salle, *1966*).

Pentru o lectură a formelor

Fie că ştie fie că nu, fie el Mallarmé ori Racine, Supervielle ori Flaubert, orice artist poartă în sine un secret pe care creaţia are drept scop să i-l revele. De ce-ar crea dacă n-ar avea acest secret de pus în lumină? Dacă totul se afla deja în ideea preexistînd în operă, ce nevoie ar fi avut el de operă ca să ştie mai mult? Cum ar

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

fi ştiut el înainte de a fi dat formă şi organizare secretului său? Balzac îl face pe unul din personajele sale, care e pictor, să spună că un pictor trebuie totdeauna « să mediteze cu pensulele în mînă », ceea ce, în contextul *studiilor filosofice*, valorează la fel pentru muzician, pentru scriitor. Asta echivalează cu a spune că în artă gîndirea nu se separă de execuţie, viziunea este trăită în formă; « în pictură, în poezie, forma se confundă cu concepţia »). Delacroix, *Journal*, 13 dec. 1857). Artistul îşi trăieşte opera, trăieşte în opera sa şi este neîndoielnic că trăieşte cu maximum de intensitate. Această uniune organică şi această reciprocitate intimă sînt în aşa măsură inerente oricărei creaţii, încît ele constituie, mi se pare, definiţia operei de artă: înflorirea simultană a unei structuri şi a unei gîndiri, amalgamul unei forme şi unei experienţe a căror geneză şi creştere sînt solidare.

« Fiecărei opere forma sa »
H. de BALZAC

Atunci care sînt drepturile şi obligaţiile celui ce contemplă şi citeşte critic?

Dacă opera este principiul de explorare şi agentul de organizare, ea va putea folosi şi recompune orice fel de elemente împrumutate realităţii sau amintirii; o va face totdeauna în funcţie de exigenţele şi viaţa sa proprie; ea este cauză înainte de a fi efect, produs sau reflectare, aşa cum îi plăcea lui Valéry să-şi amintească; de asemenea analiza se va referi numai la operă, în solitudinea sa incomparabilă, aşa cum este ieşită din « Spaţiile interioare unde artistul se abstrage pentru a crea. » (Proust, *À la recherche du temps perdu*, T.I Bibl. de la Pléiade, p. 645). Şi dacă nu există operă decît prin simbioza formei cu meditaţia, lectura noastră se va aplica la o citire împreună, sesizînd visul prin formă.

Dar cum percepi forma? Prin ce s-o recunoşti? Considerăm mai întîi drept sigur că ea nu se află acolo unde îţi imaginezi c-o vezi, ea nu va fi nici în suprafaţă, nici în mulaj, în vas, ci doar în ţîşnirea profunzimilor şi revelarea sensibilă a operei însăşi; că ea nu mai este tehnică, ci artă de a compune şi că nu se confundă în mod necesar cu o căutare a formei, nici cu echilibrul vrut al părţilor, nici cu frumuseţea elementelor. Principiu activ şi neprevăzut de revelare şi de apariţie, ea debordează regulile şi artificiile; nu s-ar putea reduce nici la un plan sau la o schemă, nici la un corp de procedee şi mijloace. Orice operă este formă în măsura în care este operă. Forma în acest sens este pretutindeni, chiar la poeţii care îşi bat joc de ea sau urmăresc s-o distrugă. Există o formă a lui Montaigne şi una a lui Breton, există o formă a informului sau a voinţei iconoclaste, aşa cum există una a reveriei intime sau a exploziei lirice. Şi artistul care pretinde că merge dincolo de forme, o va face prin ele, dacă este artist. « Fiecărei opere forma sa », formularea lui Balzac, îşi capătă aici întregul sens.

Dar nu există formă sesizabilă decît acolo unde se desenează un acord sau un raport, o linie a forţelor, o figură obsedantă, o tramă a prezenţelor sau ecourilor, o reţea de convergenţe; voi numi « structuri » aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental şi pe care fiecare artist îl reinventează după nevoile sale.

Convergenţe, legături, ordonări; dar a se evita reducerea întregului numai la virtuţile proporţiei şi armoniei. Este o obişnuinţă veche, o obişnuinţă « clasică », şi care supravieţuieşte la un Valéry, de a defini forma ca relaţie a părţilor cu întregul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aşa este adesea, fără îndoială, şi voi recurge la acest principiu în analiza mea asupra romanului lui Proust; autorul însuşi mă invită în mod expres la aceasta. Nu este totuşi decît un criteriu printre altele, Balzac are dreptate: « Fiecărei opere forma sa ». Nici autorul, nici criticul nu ştiu dinainte ce vor găsi la capătul întreprinderii lor. Instrumentul critic nu trebuie să preexiste în analiză. Criticul va rămîne disponibil, dar totdeauna sensibil şi la pîndă, pînă în clipa cînd se va ivi semnalul stilistic, faptul de structură neprevăzut şi revelator. În cazul operelor studiate aici, va fi o anumită alternanţă caracteristică *Prinţesei de Clèves* sau, la Marivaux, o distribuţie particulară a funcţiilor active şi pasive, în timp ce Flaubertul *Doamnei Bovary* cere o analiză a punctului său de vedere. Căile de apropiere sînt la fel de libere şi diverse, pe cît poate fi invenţia scriitorului.

Nu rămîne mai puţin adevărat că, chiar dacă se manifestă într-un mod foarte variabil, tendinţa spre unitate, spre ceea ce Proust numeşte « complexitate ordonată », marchează cea mai mare parte din opere; se va ajunge adesea ca unul din faptele de compoziţie demne de reţinut să fie un fapt de relaţie internă. Opera este o totalitate şi totdeauna ea cîştigă fiind probată ca atare. Lectura fecundă trebuie să fie o lectură globală, sensibilă la identităţi şi corespondenţe, la similitudini şi opoziţii, la reluări şi variaţii, ca la nişte noduri şi răsuciri unde se concentrează şi se desfăşoară urzeala.

Oricum, lectura care se dezvoltă în durată va trebui, pentru a fi globală, să facă opera simultan prezentă în toate părţile sale. Delacroix observă că, dacă tabloul se oferă în întregime privirii, cu cartea nu se întîmplă acelaşi lucru; cartea, asemănătoare unui « tablou în mişcare », nu se descoperă decît prin fragmente succesive. Sarcina cititorului exigent constă în a răsturna această tendinţă naturală a cărţii astfel încît ea să se prezinte în întregime privirii spiritului. Nu există lectură completă în afara celei care transformă cartea într-o reţea simultană de relaţii reciproce; atunci izbucnesc surprizele fericite şi opera apare sub ochii noştri pentru că sîntem în măsură să executăm cu justeţe o sonată a cuvintelor, figurilor şi gîndurilor.

Sonată mai mult decît tablou — deoarece cartea nu scapă naturii sale succesive; dacă e bine s-o restituim, printr-o operaţie a memoriei şi a reluării neobosite, unui spaţiu ideal care o face pretutindeni contemporană ei însăşi, totuşi nu se va uita că ea participă la ordinea muzicală; se dezvoltă, se derulează, curge, trăieşte în progresie, se descoperă şi se revelă în timp; ascultă de ritmuri, mişcări, cadenţe; se obligă unor legi care sînt cele ale prezentării succesive. De asemenea se va ţine deseori seama în roman, dar la fel în teatru, de relaţiile de anterioritate sau de posterioritate ale unei figuri sau situaţii cu toate cele care o înconjură, a momentelor de apariţie sau dispariţie ale unui motiv, de întindere sau acumulare a datelor, de pregătirile care anunţă şi de întoarcerile care evocă, de utilizările posibile ale memoriei sau de aşteptarea cititorului şi, bineînţeles, de efectele de viteză, de tempo. Balzac ne invită să-i citim romanele în acest spirit atunci cînd atrage atenţia asupra diferenţelor de mişcare ce opun precipitarea *Scenelor din viaţa pariziană* încetinelii *Scenelor din viaţa de provincie*. Esenţialul viziunii sale despre Paris şi provincie ţine de aceste două ritmuri.

Spaţiu şi timp, iată cele două claviaturi pe care se construieşte şi se citeşte opera literară, după o întreagă gamă de întinderi şi durate variabile, ce merg de la sonet la scurta proză poetică modernă, texte « staţionare » în imensul text în mişcare numit *Comedia umană*; ele vor pretinde lectorului moduri foarte diferite de participare.

(Forme et Signification, José Corti, *1969)*.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Schiţa unui bilanţ

Valéry pretindea că e imposibil să gîndeşti serios cu ajutorul unor astfel de termeni precum «Clasic» sau «Romantic» şi că trebuie să fi pierdut orice simţ al rigorii pentru a vrea să-i defineşti. Spunea adevărul. În consecinţă, de ce să introduci alţii? De ce să alături acestor nebuloase existente o nebuloasă suplimentară prin noţiunea de Baroc, care este şi ea departe de a satisface spiritul de rigoare şi de a răspunde unei definiţii simple şi de nediscutat? Fapte reale în literatură sînt operele şi subiectele creatoare; categoriile nu riscă oare, cînd nu sînt nocive, să fie zadarnice?

Se poate întîmpla totuşi ca într-o fază a reflexiei şi cercetării să fie nevoie de criterii teoretice pentru a ajunge la opere; aceste criterii sînt euristice, asemenea categorii sînt empirice; ele sînt aproximaţii apte ca momentan să pună anumite probleme critice; nu reprezintă sfîrşitul, ci începutul unei cercetări. Putem avea nevoie de cadre organizatorice sau de scheme istorice pentru a fixa şi ordona realitatea de sesizat; dar aceste cadre şi scheme nu se confundă, n-ar trebui să se confunde cu această realitate; ele nu sînt operele, nici oamenii, sînt doar lentilele, instrumentele de investigare. Dar o nouă categorie, în măsura în care este o nouă viziune, ne împrumută o nouă privire. Ea face să răsară opere pe care altădată nu le vedeam, care treceau necunoscute ori dispreţuite prin ochiurile năvodului; ea are puterea de a le conferi existenţă. Bineînţeles, trebuie să fim conştienţi că e vorba despre o grilă construită de noi, cititori ai secolului XX, nu de artiştii sau criticii secolului al XVII-lea. Se va evita identificarea grilei şi artiştilor, a schemei interpretative şi operelor supuse interpretării.

Acesta a fost rolul folositor jucat de un sfert de secol în Franţa, de ceva mai multă vreme în străinătate, de către noţiunea Barocului. Ea a provocat sau favorizat descoperirea şi reevaluarea unei întregi literaturi a secolului al XVII-lea. A înviat morţi şi a dezgropat mumii. A incitat în acelaşi timp la o nouă lectură a operelor de demult cunoscute. O lume dispărută şi ieşită din ape, cu care oamenii celui de-al XX-lea veac şi-au simţit, pe nedrept sau pe drept, tot felul de afinităţi.

În această funcţie experimentală, în această calitate de instrument critic de explorare şi sondaj, ideea Barocului şi-a probat, cred, fecunditatea în istoria literară europeană şi franceză. În ciuda confuziilor şi deşeurilor, bilanţul pare pozitiv. Esenţialul, pentru o bună metodă, este de a-i conserva noţiunii caracterul de ipoteză de lucru: un instrument pentru a interoga realitatea. La urma urmei, n-are nici o importanţă că s-ar modifica o terminologie şi redistribui numele scriitorilor şi epocilor. Nu se avansează mult în cunoaşterea faptului literar atîta vreme cît te mărgineşti să joci jocul etichetelor, să pui marca barocă pe cutare operă sau cutare autor. Nu trebuie să ne întrebăm dacă această operă este sau nu barocă, trebuie să vedem cum reacţionează ea la criteriile nou definite şi dacă aceste criterii ne-o fac mai coerentă şi mai adevărată.

/.. /

Punctelor de vedere negative, formulate în numele unei ordini sau unui gust oarbe la ordinea barocă, li se adaugă adesea definiţiile prea generale, care cuprind mai mult decît ceea ce definesc şi nu observă în baroc caracterul singular: cele care vorbesc fără a specifica despre iraţional, imaginaţie, tensiune, contradicţie etc.; dacă aceste trăsături se pot potrivi Barocului, ele se potrivesc la fel de bine cu ceea ce nu este Baroc.

Voi ajunge acum, graţie lor, la definiţiile pozitive, mai întîi la cele pe care le-au propus istoricii artei: înţelegere a realului în devenire ca sistem de aparenţe plutitoare (Wölfflin), ultare a funcţiilor şi mobilităţii spaţiului (Focillon); B. Zevi vorbeşte despre eliberarea spaţială şi interpenetrarea elementelor, A. Chastel notează că

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

formele se dilată şi se multiplică, P. Francastel insistă asupra « formelor abundente » şi « largii desfăşurări a mişcării », E. Kaufmann asupra « împletirilor curbe », unităţii şi înlănţuirii elementelor. Alţii subliniază gustul punerii în scenă şi *trompe l'oeil*-ului; « stilul de paradă », scrie de exemplu Battisti; R. Witkower analizează, în ale sale de neocolit lucrări asupra barocului roman, interferenţele formelor convexe şi concave şi coerenţa dinamică a ansamblelor arhitecturale; în acelaşi spirit, P. Charpentrat pune în valoare fuziunea tuturor elementelor constitutive ale unui spaţiu transpus omogen. Yves Bonnefoy, care îl situează cu totul separat pe asceticul, « gnosticul » Borromini, vede în « compoziţia multiplă, deschisă, eliptică şi chiar alunecătoare » a lui Bernini şi P. de Cortone adevăratul spirit al Barocului, încarnarea invizibilului în « reflexul lumii sensibile ».

Rezumînd şi condensînd la maximum, aş spune într-o formulă prea schematică: întrepătrunderea formelor în sînul ansamblelor dinamic unificate şi animate de o mişcare de dilatare, efectul produs asupra spectatorului combinînd instabilitatea echilibrelor cu iluzia teatrală.

/ .... /

Criteriile formale, o morfologie constatată cum se cuvine, şi adesea analizată, trebuie să trimită la o structură a imaginaţiei, la o intuiţie a lumii pe care să ai dreptul să le presupui comune artiştilor şi scriitorilor, şi care ar putea, la rîndul lor, să trimită la forme literare. Înţelegînd această sensibilitate, această experienţă a imaginarului, exegeţii unei literaturi şi unei culturi baroce i s-au alăturat pînă în prezent, cel mai adesea.

(L'Intérieur et l'Extérieur, José Corti, *1976)*

Selecţie şi traducere de ECATERINA ŢARĂLUNGĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ION POP

JEAN STAROBINSKY
și mobilitatea privirii critice

Într-un pasaj concluziv din Vălul Poppeei *— eseul care inaugurează* L'œil vivant, *cartea lui Jean Starobinski din 1961 — criticul genevez vorbea deja despre idealul unei « critici complete », văzută ca rezultat al liberei mișcări a privirii cititoare între « intimitatea » operei și « totalitatea » ei contextuală; o privire « care știe să ceară rînd pe rînd supra-înălțarea* (le surplomb) *și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă, nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la alta ». Cum se poate lesne remarca, programul criticului se anunță, încă de la primele abordări ale statutului interpretării, ca foarte cuprinzător. Tradiționala punere în raport a operei cu mediul său genetic sau de reverberație își caută modalitatea de conciliere cu demersurile « noii critici » interesată în primul rînd de realitatea intrinsecă a textului, așa-numita « critică imanentă » promite a fi completată prin efortul situării creației în peisajul socio-literar. Fiecare dintre aceste deschideri ale « ochiului viu » va comporta, în perspectiva lui Jean Starobinski o adevărată repunere în discuție, generatoare de multiple nuanțări și angajînd, de fapt, nu numai un* discurs *asupra metodei, ci și o* critică *a ei. Exigența fundamentală fiind aceea a mobilității privirii, spațiul lecturii se va defini din primul moment ca extrem de larg, neexcluzînd însă rigoarea metodologică.*

Metafora « ochiului viu » sugerează întîi de toate o temă, dominantă în scrisul profesorului de la Geneva — și ea va fi urmărită, chiar în volumul amintit, la scriitori precum Corneille, *Racine, Jean-Jacques Rousseau sau Stendhal, prelungindu-se apoi de-a lungul întregii sale activități, în meditația mereu reluată asupra raportului dintre aparență și esență, dintre mască și realitatea ascunsă a eului. Eseul despre Montesquieu* (Montesquieu par lui même, *1953) o prefigurase deja, iar ampla lucrare consacrată lui Rousseau în 1957,* Jean-Jacques Rousseau, Transparența și obstacolul, *o dezvoltă spectaculos, făcînd din ea nucleul în jurul căruia se coagulează o întreagă viziune asupra lumii. La rîndul său,* Portretul artistului ca saltimbanc *(1970) descifrează în jocul tragicomic al măștilor situații definitorii pentru condiția artistului modern; și tema persistă pînă în studiile mai recente.*

În drumul său către intimitatea operei, criticul a avut de la început călăuze sigure. Venind dinspre știință (medicină) către literatură, el s-a simțit atras, după propria mărturisire, de o problematică aparținînd teoriei generale a cunoașterii (și, în acest sens, citează în primul rînd numele lui Merleau-Ponty) și de o anume (« viziune a organicității » (în filosofie și biologie). Asistent, timp de cițiva ani, al lui Marcel Raymond, la Universitatea din Geneva, el a avut în față exemplul unui critic care acorda, cum se știe, o particulară atenție « simpatiei pătrunzătoare », « trăirii » diltheyene, ca treaptă necesară a unei adevărate înțelegeri a creației. Prezența, în același mediu, a lui Albert Béguin, cu accentul său atît de apăsat asupra experienței existențiale încarnate în operă și cu definirea a înseși lecturii critice sub semnul participării afective, n-a rămas fără ecou în conștiința sa. Întîlnirea cu Georges Poulet, teoreticianul și practicantul « identificării », ce-și recunoștea el însuși punctul de plecare în Marcel Raymond, a putut constitui de asemenea un reper important.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru autorul Ochiului viu, *chestiunea* identificării critice *se va pune însă în termeni sensibil schimbaţi. Mai exact, ceea ce Jean Starobinski numeşte « participarea pasionată la experienţa sensibilă şi intelectuală care se desfăşoară prin operă », fără a fi refuzată, e considerată doar ca un* moment *al necesarei apropieri de text. Revenind asupra acestei probleme, atunci cînd încearcă să definească natura relaţiei, a* traiectului critic *(v.* Relaţia critică, *1973), el va spune chiar că actul interpretării nici nu poate fi imaginat în afara acelei « simpatii spontane » sau « dependenţe iubitoare » ce marchează întîiul nivel al înaintării spre înţelesurile operei. Dar, încă în* Vălul Poppeei, *criticul ţine să se delimiteze de postulatul unei identificări totale, semnalind riscul* pastişei *şi al* parafrazei : *« trebuie să* trădezi *idealul identificării pentru a dobîndi puterea de a vorbi despre această experienţă şi de-a o descrie ». El introduce acum o noţiune a cărei însemnătate nu va înceta s-o sublinieze de atunci încoace: aceea a* distanţării, *sau a « reflecţiei libere ». Aceasta e pusă deocamdată în legătură mai ales cu cea de a doua mare deschidere a privirii — către* totalitatea *« împrejurimilor » operei (« mobilurile inconştiente » ale autorului, « reţelele complexe care unesc un destin şi o operă cu mediul lor istoric şi social »).*

Înainte de a se orienta spre o asemenea totalitate, lectura critică nu poate face abstracţie de o alta, care ţinteşte, printr-un « studiu obiectiv » al realităţii textuale, la conturarea unei imagini a operei ca « lume condusă de legitatea ei proprie ». Este ceea ce ar constitui obiectul unei « critici imanente », fenomenologice, atentă la organismul operei şi modul său specific de funcţionare; un moment, adică, al traiectului critic, *care s-ar exprima ca justificare, argumentare a etapei pur intuitive: « a uni strîns sensul de substratul lui verbal, seducţia de baza ei formală »* (Relaţia critică). *Departe de a fi un simplu « loc de trecere » pentru gîndirea autorului interpretat (cum o defineşte Georges Poulet), conştiinţa critică îi apare lui Jean Starobinski ca un spaţiu dinamic, în interiorul căruia se constituie traiectul apropierii progresive de operă, de la iniţiala intuiţie globală, spre sctructurile formale care o susţin. Dintre componenţii grupării geneveze, Jean Rousset este fără îndoială criticul care, alături de Jean Starobinski, se arată cel mai preocupat de realizarea unei « lecturi complete », « globale », fundamentată pe descoperirea unor « parcursuri formale şi spirituale, trasee privilegiate, ţesături de motive sau teme », vizînd reliefarea « focarului din care iradiază toate structurile şi toate semnificaţiile » (v.* Forme et signification, *1962). Interesul lui Jean Starobinski faţă de surprinderea operei ca întreg analizabil la modul obiectiv (« compoziţie, stil, imagini, valori semantice », « sistemul complex al* raporturilor interne *», « interdependenţa efectelor şi a structurilor » la diverse nivele ale textului) nu e străin nici de demersul criticii stilistice a lui Leo Spitzer. În studiul pe care i-l dedică în* Relaţia critică (Leo Spitzer şi lectura stilistică), *el îl situează în tradiţia germană a teoreticienilor « cercului hermeneutic » (de la Schleiermacher şi Dilthey, la Heidegger şi Gadamer), preocupată de definirea înţelegerii tocmai ca mişcare relaţională de la parte la tot şi de la tot la parte. Dezvoltînd această problematică în sensul propriei sale aspiraţii spre o « critică totală », Jean Starobinski vorbeşte despre « o succesiune de cercuri provizorii », despre « mişcarea. . . unui cerc de cercuri », marcînd trepte diferite ale punerii în relaţie, în funcţie de ceea ce, în interiorul operei sau în afara ei, e considerat ca fragment sau totalitate. Mobilitatea privirii, la care el ţine atît de mult, este asigurată încă din acest moment al analizei intrinseci a operei, interpretarea constituindu-se ca un permanent du-te vino între straturile sale formale şi de semnificaţie. Nu e vorba însă nicidecum de afirmarea unei libertăţi anarhice: perspectiva asupra « organismului » operei este ea însăşi ordonată prin intermediul unui limbaj descriptiv-analitic riguros. Deplina stăpînire a instrumentelor de cercetare (criticul vorbeşte la un moment dat chiar de o « asceză impersonală*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a cunoaşterii obiective şi a tehnicilor ştiinţifice ») e menită să evite arbitrarul parafrazei, excesul subiectivist, — « *dezvoltarea unei fantasme a interpretului* ».

În acest sens, reluarea sintetică a doctrinei critice starobinskiene într-un eseu recent precum Literatura — textul şi interpretul reactualizează şi completează ideile avansate în Relaţia critică. « *Întoarcerea la text* », respectarea datelor sale obiective constituie principiu esenţial — şi el are rostul de a înlătura în acelaşi timp pericolul transformării operei într-un simplu pretext, supus « *manipulărilor arbitrare ale cititorului abuziv* », şi cel al unei « *identificări* » excesive, care ar eşua în pastişă şi tautologie. De aici, fermitatea cu care criticul atrage atenţia asupra necesităţii de a asigura « *cel mai înalt grad de independenţă reciprocă dintre obiect şi mijloace* ». Tot el e însă acela care vorbeşte despre o dublă aptitudine a criticii, constînd în « *îndemînarea instrumentală şi însufleţirea finalizată* »: rigoarea e departe totuşi de a interzice căldura participării, ea nu se transformă în rigiditate pedantă, generatoare de stereotipii. În fond, şi pentru Jean Starobinski, critica este « *creatoare* » ; ea se înfăţişează astfel ca discurs coerent sau « *valid* » (cum îl numea Barthes), purtînd « *pecetea unei persoane* », făcîndu-se ecoul unei sensibilităţi particulare: « *Opera critică se constituie conform necesităţii sale proprii, docilă faţă de obiectul ei, însă independentă prin ţinuta sa* ». Ea angajează plenar o privire actuală, a unui subiect cititor determinat. Acea privire « *supraînălţată* », aplecată peste text (« *le regard surplombant* »), despre care se vorbeşte încă în Vălul Poppeei, apoi în Relaţia critică, aparţine cuiva anume, unei conştiinţe şi sensibilităţi ce acum, interogînd opera în funcţie de propriile sale interese, în relaţie cu mişcarea istoriei; ea ar defini o a doua treaptă a « *reflecţiei distante* » — determinată de « *prezentul diferit al lecturii* ».

Lectura globală a textului ca structură deplin închegată, cvasi-suficientă sieşi, e substanţial îmbogăţită prin deschiderea spre exterior: dimensiunea existenţială, istorică, e reintrodusă astfel în circuitul cunoaşterii. Este de observat însă, şi la acest nivel, supleţea modului de abordare: deşi e de acord că se poate descifra uneori în operă « *rezumatul simbolic al legii colective a momentului* », un fel de « *stil al epocii* », criticul manifestă serioase rezerve faţă de un « *structuralism radical* », operant — spune el — doar în spaţiul unor « *culturi stabile* »; cel puţin în egală măsură îl interesează « *relaţia diferenţială şi polemică (a operei) cu literatura anterioară sau cu societatea înconjurătoare* ». Elemente ale unei sociologii a textului literar sînt înglobate astfel viziunii sale, evitîndu-se eroarea unui determinism mecanic şi păstrîndu-se mereu vie « *atenţia la unic* », grija faţă de individualitatea operei. Aceeaşi atitudine ponderată o manifestă criticul şi în considerarea relaţiilor posibile dintre operă şi autor, profitînd, bunăoară, de instrumentele puse la dispoziţie de psihanaliză, însă refuzînd să facă din ea o « *unealtă universală* ». Tot ceea ce critica mai nouă aşează sub eticheta intertextualităţii are, pe de altă parte, locul cuvenit în spaţiul programului său.

Parcurgerea acestui program critic pune astfel în lumină, în primul rînd, o impresionantă voinţă de sinteză. Aproape nimic din ceea ce stadiul actual de evoluţie a ştiinţelor umaniste oferă la dispoziţia cercetătorului literar ca achiziţie fertilă nu rămîne fără ecou în conştiinţa criticului. Marea mobilitate a privirii asigură scrisului său un statut profund interogativ, întîmpinînd fără prejudecăţi arsenalul metodologic constituit sau în curs de constituire, Jean Starobinski manifestă şi pe acest teren o receptivitate deosebită, supravegheată de o reflecţie constantă asupra posibilităţilor oferite de instrumentarul critic contemporan în deschiderea a cît mai multe căi de acces către realitatea plurivalentă a operelor. Străin de exclusivismul metodologic şi de partizanatul încurajat de o modă sau alta, el urmăreşte atingerea unei poziţii de echilibru, destul de rară în peisajul european al cercetării literare actuale pentru a fi apreciată cum se cuvine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JEAN STAROBINSKI

Jean-Jacques Rousseau și pericolul reflecției

Vertigiu al dedublării și nevoie de unitate

De fapt, teoria oglindirii este, la Rousseau, un focar de conflicte: el ne oferă toate dovezile în acest sens, chiar și atunci cînd se mărginește la mărturisiri implicite. Apariția reflecției printre oameni nu este numai obiectul unei duble interpretări (progres și cădere), ea e dublă și prin cauzele care o produc. Căci ea rezultă din concursul unei dispoziții *interne* și al unui obstacol *exterior:* perfectibilitatea umană nu s-ar dezvălui fără «împrejurările» dificile care o provoacă și o obligă să se manifeste. E un fel de a lăsa să se înțeleagă că interioritatea umană nu se constituie și nu începe să devină conștientă de sine decît în contact cu rezistența lumii exterioare.

Aceasta nu e totul: reflecția nu e doar dublă prin originea sa, ea e astfel și prin efectele sale. «Principiu activ», ea unifică lumea exterioară făcînd să intervină în ea o rețea de raporturi și de relații; ea realizează unitatea obiectelor pornind de la dispersarea și risipirea senzației pure; dar ea introduce de asemenea în noi conștiința diferenței, sfărîmă o alianță de simpatie care, mai înainte, îl unea pe om cu natura, cu animalele, cu semenii săi. Astfel, ca preț al unității pe care o introduce în lumea obiectivă, ea condamnă conștiința la nefericirea separației.

În domeniul gîndirii, ea este ceea ce ne deschide calea spre ființă (ea conferă «un înțeles acestui cuvînt este» [1]); în ordinea morală, dimpotrivă, ea dă naștere preocupării de a părea, inspiră uitarea ființei noastre adevărate. Reflecția nu este mai puțin ambiguă în ceea ce privește libertatea umană. A reflecta înseamnă a compara, a judeca, a da dovadă de spontaneitate și de libertate. Dar judecățile noastre pot fi false; libertatea noastră ne face să riscăm, să greșim. Și mai rău, comparîndu-ne cu ceilalți, devenim prada amorului-propriu: «Omul sociabil, mereu în afara lui, nu știe să trăiască decît în funcție de părerea altora și numai din *judecata* lor își extrage sentimentul propriei existențe» [2]. El intră astfel într-o situație de dependență și de servitute, se subjugă. Iată-ne, prin reflecție, în același timp liberi și sclavi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ultima ambiguitate rezidă în însăşi atitudinea lui Rousseau faţă de reflecţie. În momentele de anxietate în care face totul pentru a se dezvinovăţi, el rosteşte anatema împotriva ei; ea e răspunzătoare de toate « patimile duşmănoase » şi de perversiunea universală: ea este cea care şterge în om bunătatea originară. Opunîndu-se atunci reflecţiei, el îşi afirmă propria unitate, nevinovăţia, puritatea. Cu toate că în ochii noştri activitatea reflexivă persistă în acele momente şi se exacerbează în mintea lui Rousseau, el îi opune o negaţie magică şi, pentru a se linişti, pronunţă (îndeosebi în *Dialoguri*) un fel de litanie de exorcizare: natura lui adevărată este spontaneitatea necugetată, reflecţia îi este cu totul străină; dacă s-a aventurat în ea, aceasta s-a întîmplat doar prin accident, împotriva voinţei sale, sub influenţa unor prieteni răuvoitori . . . Cîteodată, pare chiar a ghici că e hăituit de propria sa reflecţie şi nu de iezuiţi, administraţie, « aceşti domni », mulţimea anonimă. Însă acest adevăr întrevăzut este deîndată respins. (Nu are el oare adevăraţi duşmani? Nu este el într-adevăr supravegheat? [3] Fără îndoială. Iar aceasta e de ajuns pentru a imputa totul ostilităţii exterioare). Complotul care îl înconjoară e pretextul de care are nevoie pentru a proiecta în afară o parte din sine pe care o dezavuează. Căci a admite în sine o activitate reflexivă înseamnă a accepta o ameninţare de ciopîrţire şi îmbucătăţire. Însă riscul fragmentării pare să-i inspire lui Rousseau o nelinişte intensă: el conjură această angoasă făcînd-o să depindă de o facultate nelegitimă — reflecţia — pe care se va strădui s-o expulzeze din imaginea pe care şi-a făcut-o despre sine însuşi. Datorită acestui mecanism de apărare, el îşi regăseşte temporar liniştea şi securitatea. Procedînd astfel, el nu pare a-şi de seama că săvîrşeşte el însuşi mutilarea de care se teme. Eliminînd din ea reflecţia (această forţă activă, agresivă, « masculină »), el suprimă tensiunea angoasantă a dedublării interne şi regăseşte preţioasa convingere a unităţii personale (dispoziţie pasivă, inocentă, « feminină »). Dar Rousseau încarcă în felul acesta lumea din afară cu toată agresivitatea neasumată lăuntric. Cantitatea de angoasă nu s-a micşorat : ea a devenit doar mai tolerabilă datorită faptului că presupusa ei sursă se află acum în afară.

Cu totul dimpotrivă, în momentele cînd constricţia anxioasă se relaxează, cînd gîndirea lui Rousseau e mai puţin captivă, el afirmă că singura speranţă de a depăşi ambiguităţile reflecţiei rezidă în reflecţia însăşi; el proclamă nu numai imposibilitatea de a « retrograda », ci şi necesitatea unui efort suplimentar al raţiunii: omul trebuie să caute « în arta perfecţionată reparaţia relelor pe care arta începătoare le-a făcut naturii » [4]. Astfel se schiţează o filosofie a istoriei în trei epoci: omenirea, după ce şi-a pierdut prin reflecţie plenitudinea de care se bucura în starea de natură, regăseşte o mai înaltă unitate, cucerită printre conflicte de o lentă activitate de legislaţie şi de educaţie. Stricăciunile raţiunii nu pot fi vindecate, decît punînd în mişcare toate resursele raţiunii. Nu regresînd spre viaţa necugetată, ci trăgînd toate consecinţele propriei sale perfectibilităţi, îşi va depăşi omul ruptura lăuntrică, inegalităţile sale sociale aservirea faţă de opinie.

Dubla atitudine a lui Rousseau faţă de reflecţie cere o remarcă mai generală. Dacă există la el o « bipolaritate », ea nu constă numai într-o trecere de la „pentru" la „contra", într-o oscilaţie între doi termeni antitetici: ea rezidă îndeosebi în faptul că Rousseau, în faţa unei aceleiaşi probleme, recurge rînd pe rînd la o retorică a antitezei, sau la o dialectică a depăşirii. Cîteodată totul se încheagă într-un sistem de opoziţie fără ieşire, de tip manicheist. Altădată conflictele îşi găsesc rezolvarea pe un plan superior. Acolo, efortul se crispează în lupta contra Răului absolut. Aici, o suplă progresie se inventează, se schiţează o reconciliere . . . Nu e greu de recunoscut rolul pe care-l joacă afectivitatea lui Jean-Jacques. Logica antitezei corespunde tendinţelor sale de opoziţie şi de agresiune. Logica depăşirii corespunde elanurilor sale de imaginaţie iubitoare, lacomă să parcurgă toate drumurile deschise

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi să înglobeze totul. Dar explicaţia psihologică nu e suficientă. Nu trebuie niciodată pierdut din vedere conţinutul social al operei lui Rousseau. Însă, în ezitarea pe care o trădează între conflictul antitetic şi demersul sintetic, cum să nu vedem expresia situaţiei prerevoluţionare a societăţii franceze? Negaţia revoluţionară, pasiunea iacobină îşi va găsi cel mai bun arsenal ideologic în retorica antitetică a lui Rousseau. Dar criticii unei ordini sociale considerate ca absolut rea i se adaugă o eschatologie utopică, ce justifică speranţa, ce dă un sens actelor novatoare prielnice, de asemenea aşteptării, amenajărilor provizorii şi poate şi anumitor compromisuri (cînd noua ordine burgheză se va stabiliza).

Să constatăm că, pînă şi în domeniul cunoaşterii de sine, în care reflecţia ar fi trebuit să primească drept de control, aceasta rămîne suspectă: atunci cînd se străduieşte să stabilească deplina sinceritate a întreprinderii *Confesiunilor* sale, Rousseau pare îndeosebi să vrea să ne convingă că a ştiut să ajungă la adevăr fără a se expune pericolului reflecţiei. Îl vedem căutînd un refugiu dincoace sau dincolo de domeniul gîndirii reflexive: cînd pretinde că se separă complet de propria sa viaţă, împingînd dedublarea reflexivă pînă la punctul în care imaginea reflectată ar deveni, pentru conştiinţa reflectantă, o figură obiectivă menţinută la distanţă, şi care va fi privită de acum înainte din afară; cînd ne asigură că este incapabil să părăsească unitatea de nedespărţit a sentimentului nereflectat.

« Aici este vorba de portretul meu, şi nu de o carte. Voi lucra, ca să spun aşa, în camera obscură; nu e nevoie aici de vreo altă artă decît de a urma cu exactitate trăsăturile pe care le văd marcate » [5]. Pe vremea lui Rousseau, *camera oscura*, care punea arta portretului la îndemîna tuturor, era un aparat foarte complicat. Cabinetele de curiozităţi posedau astfel de modele perfecţionate şi împovărătoare: erau adevărate *camere* în care pictorul se închidea pentru a aduna şi copia, pe o sticlă uşor neşlefuită, imaginea modelului, proiectată de o serie de lentile şi de oglinzi. Mîna supusă urma aproape pasiv profilul şi umbrele. Va veni Daguerre, care va sensibiliza placa cu săruri de argint, iar camera îşi va fi completat definitiv automatismul: imaginile se vor fixa singure. Acesta e adevărul pe care Rousseau crede sigur că-l va atinge vorbind despre sine. Va fi, în faţa propriei sale imagini, tot atît de neutru, tot atît de mecanic fidel.

După ce abia şi-a formulat proiectul de *copie* minuţioasă şi facilă, Rousseau se aruncă la extrema opusă. În loc să mizeze pe obiectivitatea perfectă, el se încrede acum unei subiectivităţi nu mai puţin perfecte: să-l invadeze emoţia, în chip imprevizibil şi dezordonat. Această spontaneitate fără control va fi adevărul însuşi, manifestat în stare nāscîndă: « Lăsîndu-mă în acelaşi timp în voia amintirii impresiei primite şi a sentimentului prezent, voi zugrăvi îndoit starea sufletului meu, cunoaştere în momentul în care evenimentul mi s-a întîmplat şi în momentul în care l-am descris ». [6]

Docil faţă de evidenţa subiectivă, după cum fusese docil faţă de autoritatea imaginii sale obiectivate, Rousseau se mărgineşte să primească o emoţie care îl copleşeşte. Adevărul nu-i va cere vreun efort: se va lăsa prins de el, i se va preda fără rezistenţă, ca şi cum sinceritatea şi-ar găsi garanţia în pasivitatea şi abandonul complete. Să nu ne temem de distorsiunea limbajului şi a stilului. Sub pana lui Jean-Jacques, povestirea vieţii sale va fi o perfectă şi involuntară prezenţă, în care fiecare cuvînt, pătruns de ivirea spontană a sentimentului, va lăsa să treacă certitudinea absolută: « Stilul meu inegal şi firesc, cînd rapid, cînd difuz, cînd înţelept cînd nebun, cînd grav, cînd vesel, va face parte el însuşi din povestea mea » [7]. Nou automatism, care nu mai este cel al copiei în camera obscură, ci acela care înregistrează finele variaţii ale sufletului pe măsură ce se produc. *Voi aplica sufletului meu barometrul* [8]. Un instrument foarte sensibil va transcrie în mod autentic cele mai mici

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fluctuații. Toate mișcările fiind comunicate, expresia nu e decît traseul pasiv ce se depune pe pagină, fără alterare posibilă, după starea lăuntrică.

Rousseau nu e primul care recurge la metafora camerei obscure. Descartes compară «concavitățile interne» ale creierului, netede și strălucitoare, cu o oglindă în care obiectele exterioare își proiectează imaginile prin intermediul nervilor optici: reflectîndu-se, razele converg spre glanda pineală pentru a forma aici o figură simplă [9]. Locke declară, la rîndul său, că «înțelegerea se aseamănă destul de bine cu un cabinet în întregime întunecos, care n-ar avea decît cîteva mici deschideri pentru a lăsa să pătrundă pe din afară imaginile exterioare și vizibile sau, ca să spunem așa, ideile lucrurilor» [10]. La Descartes și la Locke, metafora camerei obscure privește doar perceperea lumii sensibile. Rousseau, printr-o modificare aparte, face din ea imaginea alegorică a picturii de sine pe care o va întreprinde în *Confesiuni*. Între eul-model și eul-pictor, distanța va fi la fel de tranșantă ca și cea care separă conștiința și obiectele exterioare. Nu acest interval ontologic va fi oare tocmai acela pe care Rousseau va încerca să-l facă plauzibil atunci cînd se va institui ca «judecător al lui Jean-Jacques»? În *Dialoguri*, el va mima perfecta dedublare, care opune eul imaginii sale ca două persoane străine: *Trebuia neapărat să spun cu ce ochi, dacă aș fi altcineva, aș vedea un om așa cum sînt eu* [11]. Grație acestei radicale separații, privirea — speră el — va fi liberă, judecta imparțială, descrierea dezinteresată.

Pentru Rousseau, cunoașterea de sine face așadar apel la două atitudini extreme și opuse: fie că eul își devine sieși străin, pentru a se percepe în calitate de spectator, ca pe un obiect exterior; fie că, dimpotrivă, caută să se cunoască prin sentiment, fără a se părăsi, datorită unei intuiții imediate, care previne orice divizare a conștiinței. Nu există mijloc posibil, pare-se, între unitatea completă și sciziunea încheiată. Aceasta e datoria pe care și-a prescris-o: ne-o spune cu voce tare, și nu putem, de acum înainte, să-i refuzăm încrederea. Cum să contești sinceritatea celui care se pune în situația de a-și suporta adevărul?

Atîta doar că el promite mai mult decît poate oferi. Dedublarea perfectă sau deplina adeziune față de sine sînt stări limită spre care conștiința se orientează cu încăpățînare, dar pe care nu le atinge niciodată. Filosofii, și mai ales J.-P. Sartre [12], sînt de acord că această căutare e sortită eșecului; ei merg pînă la a crede că ea nu e niciodată întreprinsă decît cu nelămurita intenție de a ajunge la eșec. Această chietudine, această plenitudine, această securitate sînt de dorit pentru noi pentru că condiția firească a conștiinței de sine este exact inversul: nesiguranță, fugă, prezență și distanță imperfecte. Reflecția, pe de o parte, ne smulge spontaneității oarbe a instinctului; dar, pe de altă parte, cum reflecția rămîne veșnic neîncheiată, nu ajungem niciodată la clarviziunea în care imaginea despre noi înșine ar apărea cu precizia unui obiect.

În reflecție, unitatea primitivă a conștiinței se fisurează: ființa care se raportează la sine însăși în mod reflexiv pierde întreaga stăpînire de sine, care este privilegiul actelor obscure ale sentimentului. A te vedea la modul reflexiv înseamnă a întîlni o fantomă, în același timp apropiată și niciodată întîlnită. Înseamnă deci a risipi o prețioasă prezență: te retragi în neant pentru a-ți reprezenta propria existență. Devii astfel sclavul unei aparențe, pe care ai făcut-o să se ivească pe o scenă imaginară, ca să apari în fața propriilor tăi ochi. Pornind de aici, toate pericolele morale ale minciunii ne pîndesc: vanitate, amor-propriu etc. Aceasta este *teoria*. Se înțelege, de aceea, de ce Rousseau a fost ispitit uneori să termine cu reflecția și să nege însăși posibilitatea oricărei vederi interioare. Iată-l decretînd: *Noi nu vedem nici sufletul celuilalt, pentru că se ascunde, nici pe al nostru, pentru că nu avem o oglindă*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

intelectuală. Sîntem în toate privințele orbi, dar orbi-născuți[13]. Nu posedăm nici vederea, nici oglinda în care efigia noastră să se poată reflecta. Sîntem condamnați la întuneric.

Vrea să spună aceasta că vom fi lipsiți de orice cunoaștere de sine? Cîtuși de puțin. Dacă în întuneric actul privirii e imposibil, ne rămîne evidența sentimentului. Lui Rousseau nu-i e greu să spună: « Îmi simt inima »[14]. Noi nu ne vedem sufletul, însă întunericul nostru e sensibil și ne oferă niște evidențe mai limpezi decît cele ale privirii.

Vom afla și mai multe cu privire la statutul reflecției, dacă urmărim ancheta despre rolul jucat la Rousseau de tema *oglinzii* pe care tocmai am văzut-o reapărînd. Nu trebuie să analizăm numai împrejurările în care intervine oglinda, ci și pe acelea în care, atunci cînd totul pare a o chema, ea se sustrage și lipsește în mod ciudat. Putem surprinde pe viu neliniștea reflecției, văzînd cum Rousseau evită să se întîlnească în oglinzi și suprafețe reflectante.

Întîlnirea cu Doamna Basile este singurul episod în care oglinda intervine în mod manifest. Remarcasem că Jean-Jacques nu-și căuta cîtuși de puțin în ea propria imagine. Așezată acolo printr-o fatală și fericită întîmplare, oglinda îi îngăduia lui Jean-Jacques să se arate, rămînînd în același timp ascuns. Se poate vedea, în acest eveniment accidental, un foarte curios simbol.

Felul în care Jean-Jacques o abordează pe Doamna Basile — ascunzîndu-se și lăsîndu-se totodată trădat de o răsfrîngere oblică — reapare într-un foarte mare număr de împrejurări și se regăsește la însăși originea vocației estetice. Rousseau e timid; prea aproape de ceilalți, în amețitoarea vorbărie a saloanelor, el se crede prost și, încurcat, îi e rușine de sine însuși. Cu toate acestea, el are sentimentul valorii sale. Cum s-o facă recunoscută? « Hotărîrea pe care am luat-o de a scrie și de a mă ascunde este exact cea care-mi convenea »[14]. Aceasta echivalează cu faptul de a se oferi publicului într-o răsfrîngere, într-o imagine oblică, precum în oglinda Doamnei Basile, însă creînd de acum înainte răsfrîngerea, consultîndu-și inima pentru a construi această imagine. Va fi cunoscut, va fi admirat, fără a trebui să se expună în persoană; opera sa îl va disimula, impunîndu-i în același timp numele publicului. Începînd cu primul *Discurs*, scrierile lui Rousseau sînt înfățișarea unui suflet ce vrea să fie iubit pentru meritele sale personale. Ele sînt un dublu al existenței individuale. Ele îl obligă pe cititorul lor să închipuie un Jean-Jacques Rousseau virtuos, eroic, atașat celor mai nobile principii: un suflet mare, care suferă în fața corupției și nedreptății. Tocmai aceasta vrea să fie el. El se creează pe sine prin imaginea pe care lumea întreagă este invitată să și-o facă despre el; omul ascuns va putea să-și însușească gloria și aplauzele care, de fapt, se adresează răsfrîngerii sale publice. Ca să existe, această răsfrîngere are nevoie de a avea drept complice conștiința fascinată a cititorilor. Nou recurs la imaginar: totul se petrece la fel ca la Doamna Basile, dar ceea ce îndeplinește de acum înainte funcția de oglindă oblică este opera scrisă a lui Jean-Jacques, este activitatea sa literară. Iar de acum înainte, și legile opticii devin mai puțin simple; o rază care se frînge de peretele reflector nu mai este suficientă; trebuie ca, în spatele suprafeței operei, proiecțiile imaginare ale lui Jean-Jacques și cele ale cititorilor săi să se întîlnească pentru a constitui o imagine unică. Dar dacă aceste proiecții imaginare nu coincid? Vor fi două imagini ale lui Jean-Jacques: răsfrîngerea se va dedubla. Va trebui alungată falsa imagine (cea pe care și-o fac ceilalți, induși în eroare de cei răi) iar aceasta nu va fi ușor. Această rectificare — luptă a imaginației nevinovate contra imaginației malefice — va constitui sarcina inepuizabilă a ultimilor ani ai lui Rousseau: *Confesiuni*, *Dialoguri*, *Visări*, *Bilete circulare* nu vor fi de ajuns.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Oglinzile sînt primejdioase. Vechile legende reunesc uneori mitul lui Narcis cu cel al Sirenei; răsfrîngerea încetează să mai fie docilă şi să se supună în mod pasiv; ea se eliberează, începe să se mişte prin propria sa voinţă şi devine o creatură supranaturală, a cărei fascinaţie e mortală pentru cel ce se lasă prins. « Monstrul » Jean-Jacques (a cărui inexistenţă vrea s-o demonstreze Rousseau, cel din *Dialoguri*, confruntîndu-l cu « adevăratul » Rousseau) este o figură de acest ordin. Este o răsfrîngere a răsfrîngerii; în mod imaginar, Rousseau atribuie imaginaţiei contemporanilor săi această proiecţie deformatoare. Imaginea monstrului — ce se trasează în Jean-Jacques şi a cărei origine el o transferă în privirea celorlalţi — este o idee obsedantă, înzestrată cu o neostoită dorinţă a răului: monstrul culege ierburi veninoase şi extrage din ele otrăvuri, violează fetele, e măcinat de boli ruşinoase . . . Cît despre imaginea eroică a lui Jean-Jacques, ea cîştigă de asemenea o existenţă autonomă, şi nu e, poate, mai puţin persecutoare: odată inventat şi făcut public, *eul admirabil* se înveşmîntă cu o autoritate fără margini; el impune o comportare care-i corespunde, cîştigă virtuţi extreme şi, în cele din urmă, de nesusţinut. Soarta dureroasă, pe care Jean-Jacques o va considera atît de nemeritată, răspunde în realitate apelului răsfrîngerii idealizate, care a luat conducerea vieţii sale. Va veni un moment în care Rousseau, nemairecunoscîndu-se în această imagine, va vrea să scape de ea şi să revină la « adevărata natură » a sa, mai slabă, mai senzuală, mai contradictorie. *Confesiunile*, *Dialogurile* nu sînt destinate doar să conjure imaginea monstrului: e vorba, de asemenea, de revocarea imaginii unui Jean-Jacques mai virtuos decît în realitate, model tiranic ce obligă existenţa să se ridice pînă la o irespirabilă perfecţiune morală. (Cinismul *Confesiunilor* are, prin urmare, un dublu scop: dezvăluindu-şi toate slăbiciunile, Rousseau demonstrează că greşelile sale n-au făcut, practic, niciodată rău decît sieşi, însă, în acelaşi timp, el înţelege să se elibereze de toate obligaţiile de care îl înlănţuia personajul eroic şi virtuos al cărui rol încercase pentru o vreme să-l susţină.) Nici imaginea monstrului, nici cea a eroului nu se vor lăsa cu totul respinse; ele au prins viaţă în imaginar, iar această viaţă nu le poate fi ridicată prin decret. Contra obsesiei falselor imagini devenite în mod abuziv libere, Rousseau va simţi necesitatea unei constante recuceriri a unităţii lăuntrice, a cărei neobosită reîncepere e marcată de succesiunea scrierilor autobiografice. El va revendica posibilitatea de a-şi şterge imaginea din oglinzile înşelătoare care sînt ochii celorlalţi. « Esenţa mea este, oare, în privirile lor? »[15] Imaginea i-a fost furată pentru a fi desfigurată: el are dreptul s-o reia, s-o remodeleze conform adevărului.

Narcis fără oglindă

Îl vom surprinde oare, totuşi, pe Rousseau în faţa oglinzii? Îl vom prinde oare asupra faptului pe autorul lui *Narcisse*, aplecat asupra imaginii sale, în atitudinea mitologicului Narcis? Rousseau ne spune că a iubit întotdeauna cu patimă apa. Dar ce aşteaptă el de la ea? Ceea ce preferă e apa uşor agitată, « freamătul argintiu », apa albastră a cascadelor. Nici apa prea calmă, nici tumultul oceanelor. Doreşte mai ales apa legănătoare, al cărei ritm impune spiritului o preafericită toropeală, şi a cărei pulsaţie face să plutească în derivă, încet, luntrea în care s-a îmbarcat singur. Această apă nu e destul de staţionară, nu destul de impasibilă pentru a-i retrimite imaginea. Ea e sclipire liniştită, dar nu oglindă. E fascinantă prin ea însăşi, prin neistovita-i mişcare, şi nu pentru că îi îngăduie lui Jean-Jacques să se oglindească în ea. Şi chiar atunci cînd se apleacă asupra apei lacului Léman, ca în lunga plimbare prin Vaud din cartea a patra a *Confesiunilor*, nu e pentru a se privi în ea, ci în vederea unei curioase comuniuni sentimentale: « De cîte ori, oprindu-mă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să plîng după voie, şezînd pe un pietroi, m-am distrat văzînd cum îmi cad lacrimile în apă »[16].

Lacul devine şi depozitarul tristeţii sale nemotivate: e un joc în care Jean-Jacques se înduioşează de sine însuşi, fără să pîndească apariţia propriilor sale trăsături. Altundeva, şi într-un mod cu mult mai revelator, îl vedem întins în luntrea lui, « cu ochii întorşi spre cer ». El priveşte spaţiul deschis şi nu suprafaţa oglinditoarei. În insula Saint-Pierre, îi place să « plutească cu ochii pe zarea acestui lac frumos »[17]; se desfăşoară un vis de zbor. Atunci, expansiunea sentimentului nu cunoaşte limite; reveria poate să inventeze totul sau să rămînă « tîmpă » şi « fără obiect ». Spaţiul transparent primeşte toate imaginile fanteziei; ele se vor şterge sau vor renaşte după placul visătorului, iar cîteva dintre ele vor părea că se însufleţesc de o viaţă proprie. Rousseau va pune astfel stăpînire pe sine însuşi prin simplul sentiment al existenţei sale, fără a avea nevoie să se privească. În despuierea extatică, sau în expansiunea imaginară, el îşi este imediat prezent. De ce şi-ar mai căuta răsfrîngerea? Ar însemna să sfărîme preţioasa unitate regăsită.

Care este atunci situaţia narcisismului lui Rousseau? Să mergem la surse, adică la acel *Narcisse* pe care pretinde că l-a scris la Annecy, şi pe care Marivaux l-a retuşat în 1742 sau 1743. Da, Valère petrece ore întregi privindu-se în oglindă. Tatăl său îi reproşează că « se împăunează în faţa oglinzii ». La începutul acţiunii, Valère ne este arătat la oglindă; dar el nu aprobă imaginea pe care i-o răsfrînge oglinda: e dezamăgit de aparenţa sa, ceva îi lipseşte pentru a se putea iubi cu adevărat. E nemulţumit: « Cum ţi se pare că sînt în dimineaţa asta? N-am lumină în priviri, iar faţa mi-e vînătă; mi se pare că nu sînt ca de obicei »[18].

Oglinda este neprietenoasă şi crudă. Nu ea face din Valère un Narcis. Vocaţia narcisică a lui Valère nu se decide decît în momentul în care întîlneşte o piedică de alt soi: portretul său feminizat, chipul împodobit cu găteli femeieşti. Pentru ca narcisismul latent al lui Valère să devină pe deplin manifest, trebuie să i se dea ocazia de a nu-şi recunoaşte imaginea. E nevoie de o scuză şi de o deghizare « heterosexuală », pentru ca îngăduinţa faţă de sine să se aprindă şi să devină o reală pasiune. Eroarea este aici o condiţie indispensabilă. Căci puterea seducătoare nu aparţine oglindirii ca atare, ci unei imagini uşor alterate, machiate chiar atît cît trebuie pentru a îmbrăca aparenţa unui *obiect exterior*. Iată deci paradoxul: acest Narcis nu este îndrăgostit de sine însuşi decît pentru că e inconştient de propria sa asemănare (pe care ar trebui totuşi s-o cunoască bine, după atîtea ceasuri petrecute în faţa oglinzii). Pasiunea sa respectă, oarecum, convenienţele; ea vrea să se îndrepte spre *o alta;* dar cel ce se înşeală şi se fascinează pe sine însuşi sub trăsăturile altuia este eul. Se ştie că Valère e victima unei stratageme; însă totul este, în el, complice al stratagemei; el îşi voieşte greşeala şi o susţine pînă la extrema limită. Şi aici asistăm la o trecere la imaginar; în mod obiectiv, acelaşi chip al lui Valère este reflectat de oglindă şi trasat de portret. Dar eficacitatea portretului este infinit superioară; el oferă prilejul unei reverii fără sfîrşit; femeia necunoscută devine pretextul unei urmăriri pătimaşe, în care dorinţa îşi inventează obiectul şi îl împodobeşte cu toate farmecele. Incognito-ul portretului lasă cîmp liber tuturor reprezentărilor mentale, iar Valère se lasă cu încîntare în voia lor.

Să notăm aici că *portretul falsificat*, care este în *Narcisse* o capcană amoroasă, va deveni mai tîrziu (îndeosebi în *Dialoguri)* o temă a delirului de persecuţie. Şiretlicului cu portretul feminizat, destinat să-l seducă pe Valère, îi va corespunde impostura presupusă a portretului deformat şi monstruos, răspîndită de duşmanii lui Rousseau, şi menită să atragă asupra lui ura universală. Procedeul e acelaşi, dar semnul afectiv s-a răsturnat. Nu e nimic aici care să surprindă psihanaliza, care situează anumite delirurl de persecuţie în chiar perspectiva narcisismului. Eul persecutat

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

se instituie drept centru al lumii; el se crede obiectul atenției generale. E un mod de a-și afirma importanța; enormitatea persecuției poate fi atunci invocată ca o scuză: nu eu mă cred excepțional, sînt supus unor chinuri nemaipomenite. Tot așa, pe calea ocolită a ligii și a complotului, eul lui Rousseau își atribuie un rol nemăsurat. Dacă ar fi să-i credem, administrația, poliția, oamenii din lumea bună, trecătorii nu se ocupă decît de el. *Eul* persecutat găsește aici o stranie dovadă a forței sale: e singur, și totuși, toate puterile asociate nu reușesc să-l doboare.

Într-un mod mai general, putem spune că narcisismul lui Rousseau se înfățișează sub două forme destul de diferite una de alta, dar care sînt, amîndouă, niște *narcisisme fără oglindă*.

Primul narcisism posedă toate prerogativele *dragostei de sine*, despre care Rousseau a vorbit în mai multe rînduri, și întotdeauna pentru a o dezvinovăți și a o opune vinovatului amor-propriu. Abia diferită de instinctul de conservare, dragostea de sine îi apare drept cea mai arhaică dintre pasiunile omenești: în fiecare individ, energia vitală tinde cu dragoste spre propria salvare. În al doilea *Discurs*, atracția primitivă dintre sexe este justificată de o formă particulară a dragostei de sine: la acest stadiu, dragostea e anonimă, nediscriminată și impersonală; ea se adresează în mod confuz tuturor femeilor. Ca să intervină o alegere mai precisă, preferințe mai marcate, un atașament mai exclusiv, va trebui ca vanitatea, amorul-propriu — produse factice — să apară în sufletul omenesc și să înlocuiască în el imperativul *natural* al dragostei de sine. Însă, chiar mai înainte de formarea cuplului, dragostea de sine este prezență fericită față de sine însuși, adeziune încrezătoare față de propriul nostru corp, față de lumea apropiată: este o putere de simpatie și de identificare. Nu există nici un fel de diviziune între exterior și interior. Dorința naturală găsește în lumea naturală o satisfacție atît de instantanee încît omul nu are literalmente timp să se simtă diferit de ceea ce îl înconjoară; acordul este de așa natură, plăcerea este în așa măsură imediată, încît pofta, niciodată neliniștită de prisosință, nu devine niciodată jinduire nefericită: fructul necesar se oferă mîinii întinse. În lumea dragostei de sine, dorința este întotdeauna legitimă și nu suferă nici privațiune, nici obstacol. (Această lume e de asemenea cea în care fiecare, neprivindu-se decît pe sine, nu e privit de nimeni sau este privit de toți: interdicțiile nu sînt încă instituite, martorii persecutori nu s-au ivit încă). Unitatea omului cu natura nu este, aici, obscură și neștiutoare de sine. Ea e ca și inervată de o sensibilitate rudimentară care îngăduie conștiinței să se perceapă în mod confuz, cu un liniștit sentiment de fericire. Eul se învăluie în duioșie, fără a încerca să discearnă dacă sursa acestei duioșii este lăuntrică sau externă. Nu e indiferent faptul că primul exemplu al efectelor dragostei de sine este, în *Émile*, cel al atașamentului copilului față de doica sa: euforie a potolirii vegetative... În acest narcisism al adeziunii la sine, Narcis n-a deschis încă ochii, ca să spunem așa, n-a găsit încă fîntîna și nu s-a aplecat încă deasupra apei. El n-o cunoaște nici pe « sora geamănă » pe care i-o atribuia Pausanias. Este un contact intern și fără distanță; o percepție interoceptivă, în care subiectul nu se distinge de obiectul perceput; nu găsim încă nimic în ea care să anunțe descoperirea ulterioară a amorului-propriu și a stricăciunilor sale. « Cel dintîi sentiment al copilului e acela de a se iubi pe sine însuși » [19]. Acest act, încă pe de-a-ntregul necugetat, nu comportă nici o separație de la sine la sine, nici o posibilitate de a se judeca ori de a-i judeca pe ceilalți.

Aceasta va fi de asemenea tema inepuizabilă a *Dialogurilor*. Jean-Jacques se vrea sensibil — suflet sensibil — dar preocupat mai ales să se simtă, în intimitatea « desfătărilor lăuntrice », fără ca nici un hiatus să permită vreunei oglinzi să se interpună, și nici conștiinței să se dedubleze. (Să remarcăm, în treacăt, că această imagine a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lui Jean-Jacques ne este oferită în *Dialoguri* de un Rousseau dedublat, care se privește, se zugrăvește, se compară și se judecă. Extraordinară discordanță.)

Narcisismului indiviz al adeziunii față de sine îi succede și i se opune o a doua formă de narcisism: proiecția de sine. Mai degrabă decît de narcisism, ar trebui să vorbim aici de pygmalionism, căci Pygmalion este cel care ne oferă exemplul mitic al acestei atitudini. În loc să se replieze imediat asupra sa însăși, dragostea se înstrăinează, devine *operă;* dar pe calea ocolită a operei, ea încearcă încă să se unifice cu sine: dragostea n-a ieșit astfel din eu decît pentru a-și pregăti fericirea unei întoarceri. « Mă ador în ceea ce am făcut »[20]. Narcisism hiperbolic, mai exigent, mai creator sortit imaginarului și insatisfacției care-l va menține la nesfîrșit — dar în chip desfătător — în stare de încordare.

Și aici, oglinda e inutilă, pentru că e, oarecum, traversată și depășită. Nu asemănarea răsfrîngerii este obiect de jind, ci iluzia diferenței, o diferență pe care Pygmalion o impune pietrei și pe care vrea s-o înlăture în îmbrățișarea vie: « Galateea mea să trăiască, iar eu să nu fiu ea. Ah ! să fiu mereu un altul, ca să vreau mereu să fiu ea, ca s-o văd, ca s-o iubesc, ca să fiu iubit de ea »[21].

Creatura imaginară este, cum am văzut, o proiectare a dorinței. Magia, ca să fie eficientă, vrea ca oglinda să fie fermecată, să feminizeze răsfrîngerea captată și să permită astfel căutarea unei fuziuni androgine. Pygmalionismul cere un surplus de puteri pe care nu le posedă oglinzile obișnuite. Iar ceea ce triumfă în felul acesta este mai puțin facultatea de a se vedea, cît darul de a se preface în altceva decît sine. (Transportat la Yonville, pygmalionismul va deveni bovarism; să nu uităm însă că Doamna Bovary e Flaubert). În felul acesta singurătatea se populează, se deschide unor « societăți de elită », iar Rousseau conversează cu « ființe așa cum îi cere inima ». Cu cît e mai puțin liberă irecuzabila mărturie a oglinzii, care nu știe decît să repete chipul ce i se oferă ! Oglinda agravează singurătatea trimițîndu-i imaginea sa speculară; ea nu oferă acea companie ideală, nu dă naștere acelor « prieteni virtuoși », acelor « iubite credincioase ». Auto-fascinația, vraja narcisică a lui Jean-Jacques trece prin privirea Juliei...

(Din volumul *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961)
În românește de ION POP

---

1. *Profession de foi du vicaire savoyard*, ed. P. M. Masson, p. 81.
2. *Discours sur l'origine de l'inégalité*, *Oeuvres complètes*, III, Pléiade, p. 193.
3. Henri Guillemin a arătat foarte bine acest lucru în *Cette affaire infernale*, Paris, Plon, 1942.
4. *Fragments politiques*, O. C., III, p. 479.
5. *Ebauches des Confessions*, O. C., I, p. 1154.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Rêveries*, O. C. I, pp. 1000—1001.
9. *Dioptrique*, ed. Adam și Tannery, VI, p. 106 et sq. De asemenea: *Traité de l'homme*, ed. Adam și Tannery, XI, pp. 174, 176.
10. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre IV, chap. II, 6.
11. *Dialogues*, O. C. I, p. 665.
12. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*: « Eu nu pot fi obiect pentru mine însumi, căci sînt ceea ce sînt; lăsat doar în voia resurselor sale, efortul reflexiv spre dedublare ajunge la eșec, eu sînt întotdeauna recuperat de eu » (p. 354).
13. *Correspondance générale*, ed. Dufour, t. III, p. 354.
14. *Confessions*, livre I, O. C. I, p. 5.
15. *Confessions*, livre III, O. C. p. 116.
16. *Confessions*, livre IV, O. C. I, p. 152.
17. *Confessions*, livre XII, O. C. I, p. 642.
18. *Narcisse*, scène III, O. C. II, I, p. 983.
19. *Émile*, livre IV, O. C., IV, p. 492.
20. *Pygmalion*, O. C. II, p. 1226.
21. *Ibid.*, p. 1228.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VISÎND LA FALSTAFF

Biografie și imaginație

Piesa prozatorului și dramaturgului elvețian contemporan Herbert Meier reia, prelucrîndu-le dezinvolt, datele uimitoarei biografii a lui Bräker — simplu țesător și manufacturier ce a trăit în a doua jumătate a secolului 18 —, care, ajungînd săcitească din întîmplare pe Shakespeare, așterne pe hîrtie un șir de pătrunzătoare reflecții despre dramaturgul englez, precum și un jurnal, cunoscut, în traducere, și cititorului român. Maniera de a gîndi și a scrie a lui Bräker, felul în care acesta se exprimă pe sine angajîndu-se într-un dialog viu cu Shakespeare și unele din personajele sale, modul naiv, direct și puternic în care interoghează fantasmele, i-au sugerat lui Herbert Meier ideea acestei piese de pretext istoric, cu implicații în actualitate.

Uli Bräker, personajul principal al piesei, se reîntoarce în satul natal, cu de la sine putere, după bătălia de la Lobositz — ca proaspăt dezertor din rîndurile armatei chezaro-prusace. Ne aflăm așadar în anul 1756, an în care Prusia, sub Frederic al II-lea, se angajează în Războiul de șapte ani, împotriva Marii Coaliții formate de Austria, Franța, Rusia și Suedia. Înfruntările violente din această perioadă (al III-lea război silezian, bătălia dintre Franța și Anglia pentru colonii etc.) pălesc oarecum — sugerează Herbert Meier — în fața acelor mașinării sosite din Anglia, numite războaie de țesut, mașinării mai mult sau mai puțin «infernale», după perspectiva din care sînt privite lucrurile, și care marchează o epocă de uriașe prefaceri sociale — trecerea de la producția manufacturieră la mașinism.

---

1. Herbert Meier s-a născut în 1928 la Solothurn. Din 1977 a condus secretariatul literar la Schauspielhaus Zürich. Numeroase premii și distincții: Premiul pentru literatură (Freie Hausstadt Bremen), Premiul pentru artă (Lions Club, Basel), Premiul C.F. Meyer (Zürich), Premiul pentru artă (Solothurn), Premiul Welti pentru dramaturgie ș.a. Din bogata activitate de dramaturg și prozator menționăm: *Barca din Gawdos* (piesă, 1943), *Iona și nurca* (piesă, 1959), *Înrudiri* (roman, 1963), *Împăratul Jovian* libret de operă 1967; muzica, R. Kelterborn), *Povestiri anatomice* (1974), *Dunant* (piesă, 1976), *Carlotta, împărăteasă* (monodramă, 1976) ș.a.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi tocmai în timpurile acestea Uli Bräker face, tot din Anglia şi întrucîtva întîmplător, un « import » pe cale strict personală: nu un război de țesut, ci două volume disparate din operele lui William Shakespeare, pe care le-a găsit într-un anticariat cheltuindu-şi pe ele întreaga soldă. Cu aceste două volume în ranița ostăşească şi cu capul înfierbîntat de piesele citite, se înapoiază la locul său de baştină, fără un ban în buzunar, dar neasemuit mai bogat decît la plecare.

Viața pe care începe s-o ducă acum, cufundat în lecturi şi în vise, este diametral opusă celei a cumnatului său Ambühl, « omul-manufactură », cum îl numeşte dramaturgul. Dar viața, viața cea adevărată, îl copleşeşte pe Bräker, şi el ajunge să dezerteze pentru a doua oară, de data asta de la realitate. Împrumutînd din Biblioteca comunală a secretarului de canton întreaga operă a marelui zeu al scrisului şi fanteziei, William Shakespeare, el începe să-şi petreacă nopțile în reverii şi stranii periplури spirituale, în compania unora dintre personajele shakespeariene: Cymbeline, Imogen, Lady Macbeth şi, mai cu seamă, în tovărăşia regelui zaiafeturilor, Sir John Falstaff. Cumnatul său nu-l înțelege (şi nu l-a înțeles nici înainte), soția lui, Salome (piesa abundă în citate şi trimiteri culturale), nu-l înțelege nici ea, o lume întreagă nu-l înțelege. Dar un om, oricît ar fi el de mărunt, are dreptul, (se-nțelege că scump plătit) să fie, şi el, un « neînțeles » — ca *cei mari!*

Regăsim în această piesă a lui Meier cîte ceva din spiritul faustic (într-o cheie pe care ne displace s-o numim parodică, dar care este, oricum, umoristică) la un om *fără carte*, deşi alfabetizat, care acum păşeşte de unul singur — ori poate mai curînd întovărăşit de personajele lui Shakespeare — pe calea mai anevoioasă a alfabetizării spiritului. Citindu-l pe Shakespeare — ghidul său printr-un purgatoriu haziu —, Bräker ajunge astfel să vadă ceea ce alții nu văd, să pătrundă lucruri nepătrunse de cei din jur, într-un fel de inițiere cît se poate de senin-profană, nu ipsită de comic.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

În vreme ce Uli îi reproşează lui Ambühl strigoii pe care acesta îi zămisleşte zilnic, ceas de ceas în manufacturile sale, bieţi muncitori, sărmane suflete istovindu-se într-un simulacru de realitate, străină lor, Ambühl perorează, dintr-o perspectivă radical falsă (dar nu fără un dram de dreptate) împotriva dezertării lui Bräker, care evadează mereu, mai întîi din armată iar mai tîrziu din realitatea imediată, abandonînd-o cu totul pentru cea a fanteziei şi fantasmelor. Pentru Ambühl, omul-manufactură, specie ce s-a « desăvîrşit » în decursul timpului, naşterea unui om reprezintă actul de înrolare în marea « ţesătorie » a vieţii — căci Ambühl este posesorul unor manufacturi de bumbac —, iar existenţa de mai tîrziu, exerciţiul de trupă, obligatoriu pentru fiecare, constînd în plecarea obedientă a capului pe furca de tors. Lipsesc doar Parcele din această improvizată mitologie manufacturieră de pe la jumătatea veacului al XVIII-lea.

Războiul de ţesut, aparţinînd erei maşiniste, ruinează însă sistemul manufacturial şi îl falimentează în acest fel şi pe întreprinzător-hrăpăreţul Ambühl, tot aşa cum o mitologie o falimentează pe alta.

Sfîrşitul piesei stă sub semnul marilor schimbări ale epocii, ca şi a unor mai mult sau mai puţin surprinzătoare transformări ale personajelor: convertiri derutate (şi derutante); abandonuri şi reiterări ale unor idei, atitudini, crezuri; eşecuri ce pot fi considerate izbînzi, şi victorii care de fapt sînt înfrîngeri. Ambühl, căruia bancruta îi stîrneşte nebănuite resurse de imaginaţie hilar-utopică, îi propune cu toată seriozitatea lui Uli, de care-şi bătuse joc pînă atunci ca de un visător, să-şi pună în vînzare fantasmele minţii lui şi să întemeieze împreună o firmă:

« Aşa zic eu. Dacă ai arătări, de-ale tale proprii, ei bine, atunci, domnii mei —, atunci spun: Ce are unul pentru sine, se cuvine să dea şi altora. Distribuirea, domnii mei, asta se cheamă distribuire. Aşadar, tu, Uli, conjuri tot soiul de arătări (...) Arătări pe care noi, şi aici e-aici, le vom vinde tuturor fabricanţilor ce şi-au pierdut somnul. Un cabinet al figurilor de ceară, de-a-dreptu-n odaia de culcare, după dorinţă, contra bani grei. Distracţie, pentru cazul în care somnul nu se lipeşte de tine . . . »

Dar fantasmele lui Uli s-au mai pierdut pe drum, imaginaţia a mai pălit niţel şi personajele shakespeariene nu-l mai bîntuie. Uli a coborît din nori, ba chiar pînă-ntr-atît încît a ajuns el însuşi neguţător de pînzeturi. Cît despre Salome, prinzîndu-se la rîndul ei în vîrtejul nebun al plăsmuirilor, devine fără să vrea cauza morţii lui Sir John Falstaff (sau cel puţin îşi închipuie asta).

Ultimele cuvinte ale piesei îi aparţin însă tocmai lui Sir John Falstaff: « Să nu creadă nimeni că d-alde noi pot fi ucişi. Ieşim şi din morminte ».

Cu fapturile imaginare nu-i de glumă — pare a spune cu un surîs autorul.

ALEXANDRU AL. SAHIGHIAN

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

HERBERT MEIER

BRÄKER

SCENA 1

Colină cu brad. Stradă.

ULI *doarme la umbra bradului, înveșmîntat cu livrea, pe cap o pălărie cu ciucuri.*

GÄMPERLE *(intră în scenă, cîntă):*

Draga-mi bolește de picior,
Zace-acasă-n pat
De m-ar lăsa, ne-ndoios,
Aș drege-o de-ndat' !

Io-te ! Un arhanghel în iarbă, cu spada la brîu. Și ce livrea — albastră ca cerul, și ce ciucuri la pălărie. O fi vreunul din oștile cerești; drept muniție un clondir cu rachiu. *(Îi ia lui Uli sticla)* Trebuie că-i vreo apșoară mai deosebită.

ULI *(în somn):* Anne —

GÄMPERLE: Ha?

ULI *(bîiguie ceva prin somn)*

GÄMPERLE: Da, da.

ULI *(în somn):* Anne !

GÄMPERLE: Anne? Să nu strigi Anne la Tockenburg. Așa o cheamă pe fiecare a doua pe aici și de-ar fi să vină toate la un loc...

ULI *(în somn):* Ești o dulceață, Anne ! O dulceață !

GÄMPERLE *(bea):* Pfui ! Secărică de trei parale Și eu care credeam că oștile cerești au parte de lucruri mai bune. *(Îndeasă la loc sticla sub brațul lui Uli).*

ULI *(tresare):* Ha ! Care-i p-aci?

GÄMPERLE: mi-s Eu !

ULI: Aaa, Gämperle, cel care face perii. Te mai afli încă pe-aici?

GÄMPERLE: Ne cunoaștem?

ULI: Sînt Uli Bräker.

GÄMPERLE: Bräker, așa; care Bräker?

ULI: Cel de la Dreyschlatt.

GÄMPERLE: Dreyschlatt? Parcă mi-aduc aminte: casa cu corcoduși?

ULI: Întocmai, corcoduși. De cîte ori veneai, îi scuturai pînă ce îi goleai de tot și-ți umpleai apoi traistele.

GÄMPERLE: Da'știu că te-ai lungit ca o prăjină în războiul ăsta.

ULI: Mai crește omul, de ! Iar tu, tot cu vînzarea de mături?

GÄMPERLE: Uli Bräker, căzut parcă din ceruri. Zi, ce Anne ai tu pe-aici?

Fragment

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ULI: Cum asta?
GĂMPERLE: Ai tot strigat numele ei prin somn.
ULI: Nu zău? Păi, pe-a lui Imhof.
GĂMPERLE: Aşa. Frumuşică foc copila.
ULI: Daaa! Şi cu bucle aurii. O comoară de fată, nu altceva!
GĂMPERLE: Da' cu gura cam slobodă.
ULI: Şi urechiuşe să le mănînci nu alta.
GĂMPERLE: Adevărat. Atîta doar că acum i le mănîncă un altul.
ULI: Ce faaace? — Care-i ăla?
GĂMPERLE: Vărul tău. Michel.
ULI: Ăla?
GĂMPERLE: E-ntr-al nouălea cer. Iar ea are şi-un copil.
ULI: De la Michel.
GĂMPERLE: Păi a crezut că ţi s-a pierdut urma.
ULI: Că mi s-a pierdut urma, aşa a crezut? Asta e răsplata cuvenită unui dezertor, Dumnezeule? Cine a tras cu curaj focuri în aer, în bătălia de la Lowositz? Tuna şi bubuia de-atîtea tobe şi focuri de puşcă, de parcă cerul şi pămîntul aveau să se crape. În jurul meu erau seceraţi ca spicele. Dar eu stam drept ca lumînarea şi puşcam văzduhul cu cartuşele regelui. Jur că de mîna mea n-a pierit nici măcar un sufleţel. Nu vroiam altceva decît să ies din baia aia de sînge!... Mă prefac rănit şi-mi croiesc drum, şontîc, şontîc, şontîc, printre cai şi panduri înecaţi. Le curgeau rîuri de sînge din căpăţînile găurite. Era ca un potop roşu, auzi, Gămperle! Băiete, ţine-ţi firea, îmi zic! Şi iarăşi îmi iau tălpăşiţa prin bulucul acela de oameni. Nu vream nimic altceva decît să mă văd acasă, înţelegi? O iau prin vii în jos, înspre tabăra principală din Budin. Ajuns acolo, dau în sfîrşit peste nişte tipi gînd la gînd cu mine: două sute de dezertori prusaci la o grămadă. Trezindu-se cu toţi pe nepusă masă în libertate. Ce veselie s-a mai stîrnit! Şi fără zăbavă, a doua zi am şi pornit-o spre Praga. Praga cea frumoasă, oraşul imperial. Apoi, trecînd prin Schibrak, Pilsen, Ingolstadt, Theineck — drept spre casă! Şi iată-mă ajuns. Şi n-o mai găsesc nici măcar pe Anne. Lume, lume, noapte bună! Hai, ia trage-i o duşcă, mesager al nefericirii mele.
GĂMPERLE *(bea)*
ULI: Rachiu din Ingolstadt.
GĂMPERLE: Rachiul e rachiu.
ULI: Şi va'zică eu mă lupt ca un creştin veritabil: în plină luptă, mă strădui să-mi iubesc duşmanii. Şi-n ăst timp, propriul meu văr o dă gata pe logodnica mea.
GĂMPERLE: Auzi, Bräcker, ia mai lasă-te de atîtea socoteli şi comparaţii. Cerul umblă cu alte socoteli, socoteli nesfîrşite. Cît despre tovarăşe de pat, în uniforma ta de arhanghel, găseşti oricînd. Trag ca nişte coţofene la straiele astea lucitoare. Şi pe dată îţi se pare apoi că aud sunînd în ceruri viori şi ţambale. Ei, m-am dus. Uite, colo jos îi văd venind pe Ambühl şi pe tatăl tău. *(Iese)*.
ULI *(pentru sine)*: Oare m-o recunoaşte?
Apar bătrînul Bräker şi Ambühl.
BĂTRÎNUL BRÄKER: Şi totuşi, domnule Ambühl, oamenii în situaţia noastră ar trebui să emigreze în Pensylvania, Carolina ori Virginia. Am scăpa atunci de veşnicele obligaţii. Iar datoriile n-ar mai creşte.
AMBÜHL: Astea-s idei periculoase, Bräker. Pe acest pămînt nu există paradis fără obligaţii. Cine se înghesuie să găsească astfel de locuri plăteşte înmiit. America mea se află aici, pe locul în care stau. Meşteşugul bumbacului îi hră-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nește pe toți cei ce se ocupă cu el. Nu trebuie însă să te oprești doar la a produce firul de bumbac. Țesătura abia dacă aduce vreun cîștig. De aceea vă spun: țeseți pînză din ața pe care o produceți! Iar eu o voi văpsi apoi cu culorile mele. Căci țesătura colorată se vinde încă și mai bine. Încît, dacă ați vrea să mă ascultați pe mine, Bräker, puneți-vă muierile la treabă, în fața războiului de țesut. Asta le va scoate toate pretențiile din cap. Iar datoriile vor scădea.

BĂTRÎNUL: Am nevoie de ele pentru munca de acasă și de pe cîmp. Veșnica hărțuială e îndeajuns de mare.

AMBÜHL: N-ar trebui să vă bizuiți prea mult pe roadele cîmpului. Doar un an prost dacă veți avea, și gata, nici măcar impozitele nu vi le veți mai putea plăti. Pe cîtă vreme un război de țesut produce mereu, dacă piciorul îl pune în mișcare cu sîrg. Voi face din Tockenburg un război de țesut zburător și voi produce pînze în toate culorile astfel încît oamenii își vor zice: ce lume pestriță, parcă te-ai afla în India ori Africa. Ce-ați zice Bräker, dacă v-aș instala un de război țesut de-a dreptul acasă la dumneavoastră?

BĂTRÎNUL: Un război de țesut la mine acasă?

AMBÜHL: Gratis, Bräker, nu vă costă o lețcaie. Și toți, cu cățel și purcel, veți țese pînze pentru manufactura mea. Ăsta-i tîrgul ce vi-l propun.

BĂTRÎNUL: Toate ce mi-ați spus acum, le-aș vrea negru pe alb.

AMBÜHL: Să batem palma.

BĂTRÎNUL: Aș dori o hîrtie la mînă, de la oficiul dumneavoastră.

AMBÜHL: Chiar știți să citiți?

BĂTRÎNUL: Istorie și mistică, domnule Ambühl.

AMBÜHL: Oho. Atît de luminați să fie oare cei din Dreyschlatt?

ULI *(de sub brad)*: Salut patria mult visată și iubitul meu Watweil! precum și primele fețe prietenoase ce-mi ies în întîmpinare.

BĂTRÎNUL: Bun venit, bun venit.

AMBÜHL: S-a și terminat războiul?

ULI: Pentru mine, da.

BĂTRÎNUL: De unde veniți?

ULI: Oare nu se vede după uniformă?

AMBÜHL: O uniformă prusacă, după cît se pare.

ULI: Firește; ce altceva?

BĂTRÎNUL: A plecat și unul de-al meu la Berlin, cu domnii prusaci, să tot fie vreo trei ani, era un copil încă. A trebuit să-l trimitem pentru că prea ne era greu aici. Și parcă l-ar fi înghițit pămîntul, nici un rînd, o salutare, nimic.

AMBÜHL: E, s-o fi distrînd între timp în vreun pălățel de vară din Sanssouci.

ULI: Așa-și închipuie cei de pe aici.

BĂTRÎNUL: Iată, acuma ar fi de lucru și pentru el, acum cînd avem printre noi stăpîni atît de tineri ai unor fabrici.

AMBÜHL: Nimeni nu mai trebuie acuma să se vîndă pe nimic aici la Tockenburg. Caut văpsitori și lucrători la piuă, flăcăi dornici să-nvețe ceva.

ULI: Dacă vremurile au ajuns să se îndrepte în chip atît de miraculos poate că m-angajați și pe mine, domnule fabricant.

AMBÜHL: Să vă angajez? Avem și noi regulile noastre, domnule recrut. Cine-și ia picioarele la spinare în război, acela o șterge și dintr-o fabrică. Iar dumneavoastră ați șters putina, așa-i? Războiul prusac încă nu s-a terminat.

ULI: La urma urmei nu era războiul meu. Era războiul regelui prusac.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

AMBÜHL: Pentru asta v-a și plătit.
ULI: O soldă mizerabilă, o soldă deabia puteai să-ți tragi zilele. *(Aruncă cîteva monede în aer)* Iată! Ultimii mei creițari brandenburgici! Ia-i și investește-i în fabrica ta.
BĂTRÎNUL *(culege de jos monedele)*: Cît valorează un creițar?
ULI: Cel coclit are o valoare deosebită. Este de la fiul vostru.
BĂTRÎNUL: De la fiul meu? Această monedă? — de la Uli? Trăiește? Și din ce?
ULI: Poartă o livrea ca și mine.
BĂTRÎNUL: Și e la război?
ULI: Și a fost la război ca și mine.
BĂTRÎNUL: Și mai e încă în viață, nu?!
ULI: Am și salutări din partea lui.
BĂTRÎNUL: Dumnezeu să se milostivească de el! Am vrut să-l fac fericit și l-am vîndut unui nobil prusac. Văd însă acum că l-am azvîrlit în mizerie: l-au scos la mezat în acest război prusac. Omul nu-i altceva decît o vită. Nu vreau acest creițar. Bani rușinoși. Luați-i înapoi.
ULI: S-ar părea că-l iubiți pe Uli?
BĂTRÎNUL: Ehei, pînă și vrăbiile din Tockenburg știu cît de mult țin la el. Dar nu zboară la Berlin pentru a i-o spune. I-am și uitat fața. Da, fețele astea, cum se mai schimbă, cînd ai nouă copii! Se înalță peste noapte, de nici nu-i mai recunoști.
ULI: Ca usturoiul din grădină, nu-i așa, tată?
BĂTRÎNUL: Tată?
ULI: Sînt Uli.
BĂTRÎNUL: Uli? Ce-ai mai crescut!
ULI: Cît despre dumneata te-ai ținut de vorba: «Să nu te-ncrezi în nici un chip, pînă ce nu-l cunoști.» Această vorbă ne-ați spus-o la graniță, cînd ne-am despărțit, țineți minte?
BĂTRÎNUL: Uli, care mi-a fost redăruit. Parcă ar fi o zi e duminică astăzi!
AMBÜHL: Ce faceți acum, sărbătoriți sau veniți cu mine la oficiu?
BĂTRÎNUL: După cum vezi, de-alde noi trebuie mereu să mergem la cîte-un oficiu de cîte ori vine vorba de cîte-o sărbătoare. E în joc viitorul nostru. Aici nu poți să te miști suficient de iute. Spune-i mamei să ne pregătească un iepure frumos. La noapte vom sărbători cu o masă evenimentul.
ULI: Și cu un must de mere alături.
BĂTRÎNUL: Întocmai, cu un must de mere. Dragul meu Uli. *(Se îmbrățișează).*
AMBÜHL *(iese)*
BĂTRÎNUL *(fuge după el)*
ULI *(singur; se culcă la loc sub brad)*: Cîte nu atrage după sine o astfel de livrea. Ne transformă în niște străini. Nu ne mai recunoaște nici cel ce ne-a dat viață. Dar îl iert. Nu m-a făcut pentru moarte, ci pentru viață, — de m-ar vedea acum Anne. Cine știe, poate livreaua m-ar face să-i apar în toată strălucirea: ca un cocoșel războinic în tunică de culoarea cerului, cu ciucure la pălărie și cu sabia la șold. Eh, muierile, *(adoarme)* Anne, ia uită-te puțin: ce nasturi lucitori am! Ca niște oglinzi. Dacă te uiți în ei poți să vezi cîte te iubesc. Neprețuito. Anne, oh.
SALOME *(intră fugind)*: Samson! Samson! Ia uită-te, cartofi! Primii cartofi!
ULI *(tresare din somn)*: Anne!
SALOME: Nu aude nimic.
ULI: Anne.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SALOME: Vai, un soldat.
ULI: Stai puţin, nu pleca. Lasă-mă să te privesc o clipă. Credeam că eşti Anne, Anne Imhof. Nici vorbă însă de aşa ceva.
SALOME: Nu, pe mine mă cheamă Salome. Salome Ambühl, cea cu manufactura.
ULI: Salome.
SALOME: Ce mai bărbat, cu sabia asta a ta.
ULI: Ei da.
SALOME: Vii din război?
ULI: Vin din război.
SALOME: Atunci se cheamă că nu eşti de pe-aici. Ai noştri nu se duc la război.
ULI: Eu însă a trebuit să merg. M-au vîndut.
SALOME: Vîndut?
ULI: Vîndut şi scos la mezat, regelui prusac şi războiului său.
SALOME: Şi acum, s-a făcut pace?
ULI: Pentru mine da, e pace.
SALOME *(îl cercetează din cap pînă-n picioare)*
ULI: Iar tu, vii de la manufactură?
SALOME: Da. Fratele meu este stăpînul fabricii. Acolo jos la Weittweil. Samson e fratele meu.
ULI: După cum văd ai în mînă nişte cartofi. Au început să-i semene şi pe-aici?
SALOME: Noi, familia Ambühl, sîntem primii prin împrejurimi. Iar acuma e recolta. Ai mai mîncat cartofi?
ULI: Da, dar nu-mi plac. O legumă americană. Nu-mi place să mănînc nimic americănesc.
SALOME: E un fruct al pămîntului ce vine din Prusia, spune fratele meu.
ULI: Cu atît mai rău.
SALOME: Răsadurile vin din Prusia, direct de la rege.
ULI: Ei, cîte nu vin din Prusia de la rege direct. Pînă şi eu, cu uniforma mea, centura, spada, chipiul, toate sînt de la rege direct.
SALOME: Dar ştii că eşti un flăcău chipeş?
ULI: Se poate. Atîta doar că sînt bolnav.
SALOME: Bolnav?
ULI: Îmi stă ceva în gît, care nu vrea să lunece mai departe.
SALOME: Ooo.
ULI: Dar drept să-ţi spun, cînd mă uit la tine, parcă, parcă mi se duce. Ai un chip . . .
SALOME: Ce fel de chip?
ULI: Ai o fizionomie aparte.
SALOME *(îşi trece mîna peste faţă)*
ULI: Ce-ai zice dacă noi doi . . .?
SALOME: Ce vrei să spui cu asta?
ULI: Păi, noi doi împreună. Poate vii cu mine odată la dans?
SALOME: Nu merg cu orişicine.
ULI: Eu sînt Bräcker.
SALOME: Cum aş mai putea şti cine eşti, atunci cînd te-ai dezbrăcat de această livrea strălucitoare?
ULI: Aş fi un altul.
SALOME: Da. Se poate.
ULI: La ce te gîndeşti?
SALOME: La cartofii mei. Uite, ia trei din ei. Şi pune-i la tine acasă în pămînt. Şi cînd vor înflori, ne vom vedea din nou.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ULI: Să fie un oracol?
SALOME: Spune-i cum vrei. Ori putrezesc ori înfloresc. *(Îi dă cartofii)*
ULI: Cartofi oraculari *(deschide raniţa, pentru a băga înăuntru cartofii. Îi alunecă afară două cărţi)*
SALOME: Ia te uită, cărţi.
ULI: Da, cărţi.
SALOME: Un soldat prost, care ştie să citească. Ce scrie înăuntru?
ULI: Poveşti cu regi şi prinţi, cu conducători de oşti şi monştri.
SALOME: Poveşti cu regi şi prinţi adevăraţi?
ULI: Adevăraţi ori închipuiţi.
SALOME: Şi cine i-a închipuit?
ULI: Uite, ăsta. Aici îi stă scris numele.
SALOME *(nu ştie să citească)*: Soarele îmi bate în ochi.
ULI: Să-ţi fac puţină umbră.
SALOME: Tot soiul de lucruri moarte, care se află prin cărţi, aşa zice fratele meu.
ULI: Ştie să citească?
SALOME: Da, da. Ştie.
ULI: Lucrurile de aicea sînt altfel. Trăiesc în carne şi oase, atunci cînd le citeşti. Ştii, e în joc un soi de forţă aici.
SALOME: Şi ce forţă să fie asta, oare?
ULI: Forţa închipuirii.
SALOME: Şi ai multă forţă din asta?
ULI: Întocmai. Am o construcţie foarte specială.
SALOME: Aproape un învăţat?
ULI: Dar cu simţurile vii. Îmi vine să muşc din cozile tale şi să-ţi mănînc la iuţeală juma' de sîn.
SALOME: De-ăsta mi-eşti? Dar ştii că-ncepi să mă sperii?
ULI: O, da, simt în mine tot felul de talente.
SALOME: M-ai speriat de-a binelea. *(Un con de brad cade între cei doi)* Huh!
ULI: Un con de brad.
SALOME: Un con de brad? De-a dreptul din cer. Ce să-nsemne asta oare?
ULI: Că tot ce-am discutat se cere pecetluit acum. Ia să-ţi pun pecetea mea pe guriţă. *(Sărutare)* Ştii că ai gust bun, Salome!
SALOME: Uiii! *(iese)*
ULI: Unde alergi, Salome? Cînd ne întîlnim din nou.
SALOME *(de departe)*: Cînd vor înflori cartofii.
ULI: Asta zic şi eu întoarcere acasă! *(iese)*
(Se aude o muzică, parcă e ţambal)

SCENA 2

În casa lui Bräker.
Intră, Uli, Salome, Ambühl.
SALOME: N-am băgat zestrea mea în casa asta pentru a tremura de frig.
AMBÜHL: Fireşte că nu.
ULI: Mîine vine Hafner şi ne face soba de teracotă.
SALOME: Ai mai spus-o de săptămîni în şir şi nimeni nu vine niciodată. Asta-i, n-ai nici un credit.
ULI: Ce face, eu şi fără credit?
SALOME: Nu creditez pe nimeni care cerşeşte capete de aţă. Asta-i partea proastă, Uli.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ULI: Eu, cerşetor de aţă? Cine spune asta?
AMBÜHL: Toată lumea o spune. N-ai adus nimic în casa asta, nici un capital, nimic. De aici se trage tot răul. Dar asta se putea vedea dinainte.
ULI: Aşa, dar terenul acela din Hochsteig cine l-a cumpărat, aş vrea să ştiu? Tatăl meu, Dumnezeu să-l ierte. A plătit o sută de taleri grei pe care i-a cîştigat şi i-a strîns în decursul anilor, fierbînd salpetru, şi tot ce-a avut mi-a oferit mie cu de la sine putere! Şi cine a tot fierăstruit şi a dulgherit săptămîni de-a rîndul casa şi mobilele? Uli, fireşte că Uli pentru dulcineea sa. Numai pentru că ea îşi dorea toate astea din pură vanitate.
SALOME: Iar tu, tu nu ţi-ai dorit la fel.
ULI: Nu. Şi vanitatea mea îşi dorea să posede ceva al ei. Această casă. Căci aşa sînt dresaţi oamenii de pe-aici.
AMBÜHL: Dresaţi, de cine?
ULI: De muieri, de cine altcineva. Dresaţi să agonisească şi să ducă o politică casnică. Şi apoi, toate astea te depăşesc şi te trezeşti într-un adevărat labirint. *(iese)*
AMBÜHL: Cînd mă gîndesc cum te mai făleai odinioară, în duminicile în care te plimbai braţ la braţ cu el prin sat.
SALOME *(tace)*
AMBÜHL: Oare ce te-a atras la el, surioară, de ai ajuns să te aşezi în cuibul lui?
SALOME: Era mai altfel.
AMBÜHL: Asta era tunica lui prusacă.
SALOME: Şi avea un chip!
AMBÜHL: Cu doi ochi.
SALOME: Cu doi ochi minunaţi. Nu atît de zbîrciţi şi de mijiţi ca ai tăi.
AMBÜHL: Zbîrciţi, ai?
SALOME: Ştiu prea bine, din cauza atîtor socoteli. Şi de la felul în care închizi ochii atunci cînd te tîrgui şi cînd faci negoţ.
AMBÜHL: Da, da, la de-astea nu se pricepe al tău.
SALOME: Atunci ajută-l.
AMBÜHL: Cumpără prea scump aţa. Şi trebuie apoi s-o vîndă în pierdere. (...)

AMBÜHL *(deschide sertarul)*: Numai tipărituri, nici o singură foaie scrisă cu ce-ar trebui. Salome, omul ăsta nu ţine nici o evidenţă. *(răsfoieşte o carte)* Uite, o carte pe numele de William... din Anglia e ăsta, la naiba!
SALOME: Uli pricepe engleza?
AMBÜHL: Iată, aici stă scris: «Şi ea torcea în lipsa lui Ulise...» Ca să vezi, torcea în lipsa lui Ulise! E în stare de asta, da, da, Salome. Ţese singură.
SALOME: Cine ţese, ce ţese?
AMBÜHL: Maşina.
SALOME: Maşina?
AMBÜHL: Maşina engleză de ţesut! Circulă zvonul că din Anglia soseşte o aţă nouă, o aţă care n-a mai fost ţesută de mînă de om, aţă de maşină! Concurenţa, concurenţa ne paşte! Iar el nu găseşte nimic altceva de făcut decît să le citească cărţile.
SALOME: Iar noi ce facem atunci?
(Uli soseşte împreună cu Giezendanner şi cu Ida) (...)

GIEZENDANNER: Asta nu e o vizită obişnuită. Am venit cu o surpriză. Presupun că societatea moral-literară vă este îndeajuns de cunoscută.
AMBÜHL: Fireşte, fireşte, domnule.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GIEZENDANNER: Ştiu şi ceea ce răspîndesc pe seama noastră gurile rele. Sper însă că dvs. sînteţi mai presus de josniciile unor astfel de clevetiri. Nu sîntem o adunare de aristocraţi. Biblioteca noastră din Lichtenstein e deschisă tuturor. Şi oricine poate solicita să devină membru al acestei societăţi pe baza unor tratate concepute în chiar acest scop. Şi nu sîntem un cerc de capete exclusiv filosofice. Există printre noi şi bancheri . . .

AMBÜHL: Nu şi fabricanţi însă, după cîte ştiu.

GIEZENDANNER: Şi fabricanţi, domnule Ambühl.

ULI: Numai oameni deştepţi, Samson.

GIEZENDANNER: Chiar şi simpli comercianţi de aţă.

AMBÜHL: De cînd asta?

GIEZENDANNER: De astăzi. *(Se ridică)* Domnule Ulrich Bräker, căci de astăzi lumea vi se va adresa cu domnule —, societatea moral-literară din Tockenburg a cercetat cu atenţie cele trei tratate despre piesele lui sir William Shakespeare, tratate pe care le-aţi scris dvs. şi cu care aţi izbutit să deveniţi membru al societăţii noastre.

SALOME: Ce înseamnă să fii membru al acestei societăţi?

AMBÜHL: Ce foloase ai de pe urma ei?

ULI: Onoarea.

GIEZENDANNER: Domnul Ulrich Bräker din Hochsteig, care s-a dovedit un iubitor convins al lecturii, un prieten al ştiinţelor frumoase şi folositoare şi ca atare un membru demn al societăţii de care am vorbit, este acceptat cu toată onoarea în rîndurile ei. Domnule Bräcker cu acest prilej vă ofer diploma prin care se confirmă să sînteţi membru al societăţii noastre.

ULI: Vă mulţumesc, domnule Giezendanner. Mă bucur azi de o fericire din care se împărtăşesc doar puţini oameni din clasa mea. Ştiu să citesc, încă tatăl meu citea nopţi în şir, ştiu să şi scriu, iar acum am devenit chiar membru de onoare. La drept vorbind am scris aceste tratate pentru a arăta, în mod recunoscător, că am şi citit cărţile pe care domnul bibliotecar cantonal Giezendanner mi le-a împrumutat. Două volume le cumpărasem într-o librărie din Praga, mai demult. Comediile marelui meu William, cumpărate cu bani brandenburgici. Erau însă douăsprezece volume tipărite, iar solda de război nu-mi ajungea. Şi atunci a venit la mine Gamperle şi mi-a spus: Există şi la Tockenburg cărţi, în rafturile bibliotecii cantonale. Sînt suficient de multe pentru a-mi ajunge o bună bucată de vreme şi mai sînt pe deasupra şi gratis. Da, da. Dacă lumea începe să-ţi fie prea strîmtă, îţi creezi o alta în cap. Şi cu asta, Deo gratias, domnule bibliotecar cantonal.

GIEZENDANNER: Pentru această lume, nouă, Bräker!

ULI: Să trăiască! *(Tăcere)* Da.

GIEZENDANNER: Da, da.

ULI: Cît aţi urcat adineaori în trăsura dvs. împreună cu fiica dvs. asta parcă mi-a amintit de ceva, domnule bibliotecar.

GIEZENDANNER: V-a amintit de ceva?

ULI: Seamănă mult cu Imhof.

SALOME: Cine?

ULI: Ea.

SALOME: Cu care Imhof?

ULI: Cu Anne, după cum poţi să-ţi închipui.

SALOME: Tu şi Anne asta a ta!

ULI: Ce păcat că o fată atît de frumoasă e mută din născare.

GIEZENDANNER: Ce spuneţi, domnule Bräker?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ULI: Ziceam că e păcat că cele frumoase nu au întotdeauna grai.
GIEZENDANNER: Nu trebuie decît să răsfoiţi în cărţile potrivite. Şi ele vor grăi.
AMBÜHL: De timp nu duci lipsă. Vreau să spun că are suficient timp de citit, cumnatul meu.
GIEZENDANNER: Dar dumneavoastră ce citiţi, dvs. domnule Ambühl?
AMBÜHL: Eu? Mai cu seamă tratate despre chimia culorilor.
GIEZENDANNER: După cum o şi cere datoria unui fabricant.
AMBÜHL: Fireşte că şi alte lucruri.
SALOME: Samson n-are nici un fel de cărţi.
GIEZENDANNER: Cine ştie, poate veţi citi odată şi ceva din domeniul teatrului, pentru variaţie. Lucrările cumnatului dvs. sînt interesante. Domnii mei, e timpul să plec.
ULI: Domnule bibliotecar, vizita dvs. a fost mult prea scurtă.
AMBÜHL: Dar ne-a onorat pe noi toţi.
GIEZENDANNER: Rămîneţi cu bine. *(Pleacă)*
ULI *(îi conduce afară pe el şi pe Ida)*:
SALOME: Samson, am un domn în casa mea! Uli al meu a devenit domn! Tot atît de domn pe cît e şi un bancher!
AMBÜHL: Ştii cum l-au ales? Cu totul împotriva regulamentului lor, după cum îi cunosc. Numai la insistenţele prea onoratului bibliotecar cantonal. Acela a ţinut cu tot dinadinsul să aibă şi un prostănac în rîndurile înaltei societăţi, pentru a arăta poporului: noi învăţaţii mari nu ne sfiim să întreţinem legături şi cu oameni mai simpli.
SALOME: Cine zice asta, cine?
AMBÜHL: Eu.
SALOME: Eşti invidios pe onoarea ce i s-a arătat.
AMBÜHL: O astfel de onoare nu e onestă dacă apare aşa, la lumina amurgului în casa omului. Astfel de lucruri se petrec de obicei cu prilejuri festive, cu vin şi fripturi.
SALOME: Şi în cazul ăsta, Uli nici n-ar fi atît de sus pe cît îşi închipuie?
AMBÜHL: Nu, surioară.
SALOME: Atunci ridică-l tu, Samson! Angajează-l la oficiul tău. Acolo n-a fost încă niciodată un scriitor moral-literar ca el.
ULI *(intră)*: Aşa. Sînt acum un domn, Samson.
SALOME: Acum eşti un domn.
AMBÜHL: Zi-mi, unde ai registrele tale?
ULI: Registrele?
SALOME: Le-am căutat pretutindeni.
ULI: Le-aţi căutat, la ce bun? Cine-mi scotoceşte prin hîrtii? Ce sol de apucături sînt astea, domnule cumnat?
AMBÜHL: Nimic altceva decît curiozitate, simplă curiozitate în interesul tău.
SALOME: Îl interesează felul în care-ţi merg afacerile.
AMBÜHL: Din păcate n-am putut găsi nici o urmă despre felul în care merg.
ULI: Merg prost. Cheltuielile îmi mănîncă toate veniturile. Creditorii mă urmăresc toţi, unul după altul. O adevărată procesiune.
AMBÜHL: Arta ta e scrisul, după cum am putut afla acum.
ULI: Scrisul, da. Mie nu mi se trag clopotele pe degeaba, cum ţi se întîmplă ţie. Eu trebuie să mi le plătesc şi, în cele din urmă, limba nici unui clopot nu bate în favoarea mea.
AMBÜHL: Uli, caut un om pentru oficiul meu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ULI: Doar nu pe mine?
AMBÜHL: Şi de ce nu? Atîta doar că aş vrea să văd un registru scris de mîna ta.
SALOME: Şi n-am găsit nimic, Uli.
ULI: Nici nu se caută fără a întreba mai înainte.
AMBÜHL: Arată-mi registrele tale.
SALOME: Da, arată-i-le, te rog.
AMBÜHL: Ţi-aş putea dezvălui motivele pentru care afacerile tale merg prost.
ULI: Aşa, vrei să-mi dezvălui motivele? Vrei să-mi dai în vileag păcatele mele negustoreşti? Vrei să faci pe zeul comerţului în casa mea? Asta-ai vrea? Dar cu ce drept? Viaţa mea se înădeşte altfel şi n-am nevoie de sforile tale.
SALOME: De ce vorbeşti cu atîta trufie, Uli?
AMBÜHL: E-adevărat, îl sprijină acum oameni mai aleşi, oameni ai spiritului, lasă-l deci, surioară. Să vedem cum au să-l scoată aceia din mizerie. Noapte bună la amîndoi. *(Iese)*
SALOME: Samson, stai! Iartă-l! Samson! A plecat. — Acum ai stricat totul. Tocmai acum, cînd izbutisem să-l conving să te angajeze în manufactura lui! Prostănac! Tontălău! Om bezmetic! Ce ai de pe urma diplomei acesteia! Doar batjocură şi vorbe în doi peri: ia uitaţi, prostul şi-a găsit un soclu! Scribul! Marele nebun din Hochsteig! Şi în acest timp, şi el şi Salome a lui au ajuns la sapă de lemn! Roade-cărţi ce eşti! Scrib caraghios!
ULI: Da, da. Scuipă-ţi numai veninul.
SALOME: La naiba, cu cărţile tale! *(i le aruncă pe jos)* Asta şi asta şi asta! Mai bine-ai fi rămas un recrut prusac. Da! *(Îi ia lampa de pe masă)* E prea scump petrolul pentru a-l cheltui pe smîngăliturile tale. *(Iese)*
ULI: Domnul tuturor luminilor îmi trimite lampa lunii, Salome *(Ridică de jos cărţile)* Şi mi-o atîrnă în copaci. Ia uită-te un pic. *(A răsărit luna)* Deajuns pentru mine. *(Se aşează şi se adînceşte în lectură).*

SCENA 3

ULI *(citind)*: Ce se tot aude pe-aici? Bîrne noi nouţe şi iată că a şi intrat viermele în ele. *(Vorbind cu sine însuşi în liniştea ce s-a aşternut)* Să vină odată, noaptea miraculoasă. Şi să mă scoată de-aici, din strîmtoarea şi-ngustimea zilelor, căci mă apasă din ce în ce mai greu. Spre norocul meu nu-ţi par a fi prea umil, marele meu William, eu, comerciantul mizerabil, nebunul de legat, prostănacul de mine. Iată, îţi deschid cărţile şi dintr-odată a dispărut întreaga mizerie. Nu mă mai aflu în plin negoţ de aţe, mă aflu pe neaşteptate în plin negoţ universal. Şi toată mizeria devine regească. Luminează-mi scena mea pe acest locşor mărunt pe care mă aflu, tu zeu al teatrului şi făcător de oameni. Smulge-mă de aici, tîrăşte-mă în vîltoarea jocurilor tale. Lasă-mă barem să presar paie în piaţa din faţa catedralei Westminster. Iată, se aud trompetele sunînd la intrarea regelui. *(Ascultă; tăcere)* Iar el, sir John cavalerul, această matahală bine îngrăşată, aşteaptă sosirea regescului său prieten. Acela însă nici măcar nu-şi aruncă privirea spre el. Trece pe lîngă el, cu ceafa înţepenită de atîta trufie. Şi totuşi, abia adineauri a jucat cu tine cărţi, a chefuit împreună cu tine, sir John, s-a zbenguit cu superbă nepăsare şi s-a înfoiat în preajma ta, cocoşul cel tînăr. Şi acum trece pe lîngă tine şi te repudiază în ochii întregii lumi! Cum se îmbracă vreunul cu haină de mătase a şi uitat de foştii săi tovarăşi. Astfel de domni brutali nu-mi plac. El se aşează numai de ochii lumii la masă împreună cu clasele de jos şi trag la măsea şi benchetuiesc. În cele din urmă însă totul se dovedeşte a nu fi altceva decît politica clasei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SIR JOHN *(a apărut din penumbră, cu fast comic)*: Recunoaşte bărbate, că tot ce se află sub strălucirea soarelui e doar vanitate.
ULI: Cine vorbeşte?
SIR JOHN *(apare)*: Eu, sir John Fasltaff.
ULI: Doamne, Dumnezeule! Necuratul în carne şi oase!
SIR JOHN: Ai cumva un sherry pentru mine, Uli?
ULI: Fasltaff.
SIR JOHN: Sir John, să ne fie cu iertare.
ULI: Dă-mi voie să te pipăi mai întîi, să ne fie cu iertare.
SIR JOHN: Totul este autentic la mine, băiete, totul e carne.
ULI: Canalia asta patentă, e el, nici o îndoială. La mine n-ai să găseşti nimic de furat, sir.
SIR JOHN: Nu vreau decît un sherry.
ULI: Sherry? Pe aici se bea rachiu.
SIR JOHN: Atunci o cană cu rachiu.
ULI: Nu bem rachiul din cană.
SIR JOHN: Atunci din butoi, papă lapte. Hai, iute, aşterne masa, rachiul, ce mai aştepţi?
ULI *(se duce şi umple o sticlă din butoiul cu rachiu, toarnă apoi în pahare)*:
SIR JOHN: Lumea e rea, Uli, rea din principiu. A fost odată un prinţ pe care-l chema Heinz. Cu ăla am preacurvit împreună, am jefuit şi am benchetuit nopţi în şir.
ULI: Ştiu, ştiu.
SIR JOHN: Iar acum, cînd poartă pe creştet zimţii de aur, se dezice de mine faţă de lumea întreagă. Şi mai mă şi mustră în faţa tuturor: să mă mai cuminţesc, îmi spune, şi în schimb să mai îmi pierd şi din grăsime. Şi de atunci, Uli, de atunci lumea s-a îmbolnăvit de atîta minciună. Cînd e cu mintea trează, ajunge să se clatine şi să meargă pe drumul cel greşit, de îndată ce s-a ridicat în două picioare. Un singur lucru doar o face să aleagă calea cea dreaptă: sacramentul rachiului. De aceea hai să spunem împreună rugăciunea ce se cuvine: Doamne, dă-ne azi un sherry! Haide Uli, după mine: Doamne...
ULI *(toarnă în pahare)*: Doamne, dă-ne azi rachiu.
SIR JOHN: Rachiu, da, da! Doamne dă-ne azi rachiu. *(Cu voce tare)* Aleluia *(Bea)* Pentru ca să nu ne abatem de la drumurile noastre! Ce te uiţi la mine aşa de nedumerit?
ULI: Pereţii au urechi.
SIR JOHN: Nu urechi, carii.
ULI: E Salome.
SIR JOHN: N-aud nici o Salome. Aud doar cariile cum rod lemnul.
ULI: Cariile, fireşte! Ce-are a face, să roadă pînă ce se va prăbuşi întreaga odaie a lumii, John. Căci roasă de carii e de multă vreme. În sănătatea ta, cavalere!
SIR JOHN: Poţi să-mi spui: dulce cavalere.
ULI: Dulce cavalere.
SIR JOHN: Iar acum, un psalm închinat prieteniei. În cinstea mea însumi! *(Cîntă tare)*: «O tu cel care muţi şi munţi de carne din loc în loc!» *(Către Uli)* «Te-mbrăţişez».
ULI *(Cîntă)*: «Te-mbrăţişez».
SIR JOHN: «Tu cel a cărei înfăţişare e vie, osana în cinstea cărnii toată».
ULI: «Te-mbrăţişez».
SIR JOHN: «O tu, atotputernic pezevenghi».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ULI: «Te-mbrăţişez» *(Rîd amîndoi)* De-ar şti Salome cu cine-mi pierd aici vremea, m-ar bătea pînă m-ar face fărîme; sufleteşte vorbind.
SIR JOHN: Da, da.
ULI: Sufletul meu e plin de vînătăi făcute de ea.
SIR JOHN: Las'să vină muieruşca. O vom face să se zbată ca o păienjeniţă căreia-i rupi plasa. Hai noroc. Iar acum, încălecăm şi-o luăm din loc. Vom organiza o partidă de călărie cu rachiul în noi. Încalecă, Uli, *(se urcă pe butoi)* hop, hop, hop.
ULI: Hop, hop hop!
SIR JOHN: Ce diavol văd pe-aici pe jos? În rochiţe verzui, şi tineri şi cu bărbile negre.
ULI: Sînt de pe-aici din Welttweil.
SIR JOHN: Înarmaţi cu cozi de vulpi şi cu cuţite.
ULI: Aştia-s trimişi de cumnatul meu să ne urmărească, pun pariu pe oricît. Vrea să ştie ce fac, lăudărosul ăsta. Omul-manufactură. Mă goneşte din spate pînă ce voi ajunge să cad în capcana lui ucigaşă.
SIR JOHN: Ce tot spui?
ULI: Spuneam că acest domn fabricant e o capcană ucigaşă. Şi nu aşteaptă decît să cad în ea. Şi apoi va rîde din plin.
SIR JOHN: Atunci să urcăm, să urcăm mai sus, mai sus! Să călărim deasupra tuturor, Uli!
ULI: Da, hop, hop, sir! Să ieşim din toate astea, sir! Să călărim, să călărim!
SIR JOHN: Să călărim pînă în pădurea din Ardeni. Acolo ne aşteaptă iubita Rosalinda ce-adastă sub copaci numărînd firişoarele de praf plutind în aer.
ULI: O văd, o văd! Ce fată chipeşă, cavalere! E Rosalinda mea, cea mult căutată şi dorită.
SIR JOHN: Şi ia uită-te ce spînzură-n copaci, burdufe de vin.
ULI: Ce frumos, şi jos numai perechi de îndrăgostiţi.
SIR JOHN: Întreaga societate princiară. Văd şi păstoriţe, cu frumoase glezne groase. Să descălecăm.
ULI: Nu, nu. De m-ar vedea Salome...!
SIR JOHN: Salome, Salome. Papă lapte ce-mi eşti.
ULI: Ia uite-n depărtare, oraşul cela!
SIR JOHN: E Calais.
ULI: Şi fumul negru care pluteşte deasupra?
SIR JOHN: O furtună britanică. Regele Arthur îşi goleşte oala de noapte.
ULI: Ce mai forfotă şi ce strălucire acolo, sir. O tabără militară, tabăra regelui.
SIR JOHN: Tabără militară?
ULI: Corturi, spade şi armăsari păscînd acolo, printre pietrele acelea uriaşe.
SIR JOHN: La naiba! E tabăra militară. Trebuie să ne coborîm din nori, Uli, am îndatoririle mele.
ULI: Ce îndatoriri?
SIR JOHN: Trebuie să iau măsuri, măsuri regeşti. Dă-te jos, recrutule.
ULI *(se prăbuşeşte)*: Da ce se întîmplă. Stai! Mă prăbuşesc, sir.
SIR JOHN: Recrut Bräcker.
ULI: Recrut? Asta am fost odată.
SIR JOHN: Iar acum din nou. Sînt trimis să fac rost de recruţi tocmai apţi pentru un război bunicel.
ULI: Cum asta?
SIR JOHN: Întocmai, Olrich.
ULI: Olrich! Olrich mă numeau prusacii. Tu spune-mi Uli.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SIR JOHN: Recrut Uli!
ULI: Cine ţi-a dat dreptul . . .
SIR JOHN: Ce face? !
ULI: Să recrutezi soldaţi?
SIR JOHN: Cu învoire britanică.
ULI: Ea n-are aici nici o valoare. *(Bea)*
SIR JOHN: Acolo unde stau eu, totul îşi are valoarea sa. Nu trage la măsea în front, recrut!
ULI: Rachiul e al meu.
SIR JOHN: Ia vin-ncoa să te examinez. Arată-mi umărul, coşul pieptului. Pieptul e foarte important în război, îl poţi umple cu tot soiul de gloanţe. Ia-n uitaţi-vă la acest piept! Şi posteriorul? Aha, marfă bună, muşchi din Tockenburg, ăştia sînt în stare să reziste ani în şir în prizonierat fără să se vlăguiască. Apt întru totul. Ce băiat!
ULI *(tremură din tot trupul)*
SIR JOHN: Ce tremuri? În faţa cui? Te pomeneşti că-n faţa mea?
ULI: Acesta-i tremuratul meu războinic, sir.
SIR JOHN: Cunoaştem, cunoaştem. Trece la prima împuşcătură. Recrut Bräcker! Trei paşi înainte! Unu, doi, trei. Stînga-mprejur!
ULI: Nu mai merg la nici un război!
SIR JOHN: Eu însă trebuie să te notez pe lista mea, Bräcker *(Scrie cu creta ceva pe perete)* Aţi fost recrutat, şi cu asta basta. În numele regelui britanic!
ULI: Ce-mi pasă mie de regele britanic? *(Şterge cu mîneca cele scrise)* Doar nu e superiorul meu? Aici nu am nici un superior! Noi sîntem republicani!
(Un rege bătrîn intră în curte. Din depărtare se aud fanfare).
SIR JOHN: Iată regele.
ULI: Doamne, dumnezeule! Acesta-i, Henrik al IV-lea, dacă nu m-am încurcat la socoteală. Dar ce caută aici, în curtea mea?
SIR JOHN: Pe tine.
ULI: Nu merg la război. Nuuuuu!
(Bătrînul rege se sperie, pleacă. Trei lovituri puternice de măsură din afară.)
ULI: Iat-o şi pe Salomea mea. Pleacă! Nu trebuie să te vadă.
SIR JOHN: Pe mine nu mă vede.
SALOME *(apare)*: Ce tot zbieri ca un apucat?
ULI: Eu? Nu zbier, citesc.
SALOME: Citeşti?
ULI: Ce altceva?
SALOME: Stă în mijlocul odăii şi citeşte.
ULI: Se poate citi şi stînd în picioare.
SALOME: Şi unde ţi-e cartea, mă rog?
ULI: Citesc fără de carte.
SALOME: Aşa, din văzduh?
ULI: Fireşte, Salome.
SALOME: Ai ajuns să citeşti şi lucruri invizibile?
ULI: Cine ştie să citească, le citeşte şi pe-alea.
SALOME: Uli, ai nevoie mîine să fii cu mintea limpede. Du-te şi te culcă.
ULI: Dar ce-i mîine?
SALOME: Trebuie să te duci la ţesătorii din Nesslau.
ULI: La Nesslau. Da, da.
SALOME: Nu vreau să te tragă iar pe sfoară.
SIR JOHN *(a pus jos sticla)*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ULI *(îi face semne să fie mai discret)*
SALOME: Ce tot dai din mîini. Trebuie să dormi.
ULI: Cine dă din mîini? Cine, vreau să știu?
SALOME: Tu. Iată, acum din nou.
ULI: O muscă mare, Salomea. Uite-o cum zboară.
SALOME: Muscă în plină iarnă.
ULI: O muscă de iarnă. Iată, am alungat-o.
SIR JOHN *(trîntește din nou sticla pe masă)*
SALOME: Dar ce-a fost asta?
ULI: O, nimic.
SALOME : Sticla de rachiu. Uli, s-a mișcat, uite-o, se mișcă.
ULI: Sticlele de rachiu se mișcă.
SALOME: Doar nu ele singure?
ULI: Salomea, cînd cineva și-a umplut burta de rachiu, ajunge să se clatine și atunci, de ce să nu se întîmple același lucru și cu o biată sticlă, ba pe deasupra o sticlă cu rachiu? Doar ea conține izvorul tuturor clătinăturilor.
SALOME: Ia mai lasă aceste vorbe de bețiv. Ai început acum să bei pînă și noaptea. Nu-ți mai pierzi vremea doar cu cititul mai bei și rachiu acum, rachiul pe care l-ai fi putut vinde! Mă linge-hîrtie ce ești! Cap tixit de buchii! Prostănacule! Tigvă cețoasă! Măgar cu zurgălăi! Clapon bețivan ce ești!
ULI *(înjurătură)*: Salomea!
SIR JOHN: Ia mai taci naibii din gură, dulce, drăgălașă harpie. *(Își deșartă pe masă punga cu galbeni).*
SALOME: Uli! Ia uită-te ce de bănet! Bani! De unde acești bani?
ULI: Bani?
SALOME: Uite! Cum mai lucesc! O avere pe care tu mi-ai tăinuit-o! Iar noi ne chinuim cu atîta muncă și tremurăm de frig, în vreme ce tu ții ascunse aceste sume fabuloase!
ULI: Banii nu sînt ai mei.
SALOME: Doar se află în casa noastră. Dacă fiecare ar trebui să se justifice de la cine ce are, n-ar mai ajunge la nimic. Îi punem la ciorap. *(Își scoate ciorapii de lînă și-i umple cu monede)*
ULI: Sînt bani străini.
SALOME: O văd o văd. Oare n-ai fost tu în străinătate? Dar cine se-ntoarce de acolo cu traista goală? Mi-ai tăinuit acești bani, ai făcut pe șiretul cu mine. Ai vrut să-i păstrezi la nevoie. Doar îl cunosc pe Uli al meu.
ULI: Sînt guinee englezești, Salomea.
SALOME : Guinee, da. Îi vom schimba.
SIR JOHN: Auzi, Bräker, Salomea ta stîrnește în mine o poftă mușcătoare. Atît de durdulie. Îți vine să-nfigi de-ndată spada în ea.
ULI: Sir...
SIR JOHN: Dămi o oglindă.
ULI: O oglindă, la ce bun?
SIR JOHN: Recrut Bräcker.
ULI: Îndată, îndată. (Aduce oglinda) Salome, guineele astea sînt vechi.
SALOME: Noi nouțe sînt. Ia uită-te cum mai strălucesc.
ULI: Iar eu spun că sînt vechi și fără nici o valoare.
SALOME: Asta nu se poate ști niciodată cu banii. Vin vremuri cînd le urcă iar valoarea.
ULI: Oglinda, sir.
SALOME: Ce faci cu oglinda asta, Uli?
SIR JOHN: Pune-o în dreptul geamului!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ULI: Aş vrea s-o atîrn aici în dreptul geamului.
SALOME: Ce să caute oglinda la geam?
ULI: Uite, atîrnă tocmai bine de mînerul ferestrei.
SALOME: E îndeajuns de bun şi cuiul din perete. Pune-o la loc, Uli.
ULI: Trebuie din cînd în cînd să ştii să dăruieşti libertatea şi lucrurilor, să le mai transplantezi puţin.
SALOME: Ce să caute oglinda la fereastră, nu pricep.
SIR JOHN (îşi pomădează barba, se piaptănă, se perie şi se parfumează).
ULI: Nici eu nu prcep, Salome, nu pricep deloc.
(. . .)
IMOGEN *(apare)*
ULI: Ia uită-te, Rosalinda.
IMOGEN: Al cui e capul?
ULI: Ce-ţi pasă de-o fizionomie moartă?
IMOGEN: Ţine-mi capul în bătaia lunii, pentru ca să-l pot vedea.
ULI: Mai sîngerează încă. Totul pătat, ia uită-te, hîrtiile şi cărţile mele, cu cerneala vieţii. Ce nas barbar!
IMOGEN *(contemplă capul)*:
ULI: Spune-mi, micuţă Rosalindă, mi-ai scris versuri de dragoste, şi mi le-ai prins în copaci? Versuri de dragoste prinse în crengile perilor mei, asta mi-aş dori din tot sufletul.
IMOGEN: Mai în lumină, pune mai în lumină capul.
ULI: Capete ca acesta nu aduc nici un folos lumii, domnişoară, chiar dacă ar fi să stea un veac întreg pe umerii cuiva.
IMOGEN: Şi totuşi, acest cap trebuia să-mi fie mie soţ.
ULI: Decapitatul ăsta?
IMOGEN: Ce chip golit de viaţă!
ULI: Şi un astfel de chip să-l ai zi de zi în faţa ochilor!
IMOGEN: O viaţă întreagă, da.
ULI: Cu totul altfel ar fi fizionomia mea, domnişoară.
IMOGEN: Nu pot să-l mai privesc. *(Îi dă lui Uli peste mîini, iar capul se rostogoleşte jos)*.
Uli *(se apleacă după el)*.
IMOGEN: Lasă-l să se învîrtească.
ULI: Dar domnişoară, . . . nu, tu nu eşti Rosalinda mea, nu, nu. Dar cine eşti? În haine de bărbat, încinsă cu spada? Eşti poate Viola? ce se numea Cesario? Cesario, eşti tu Cesario, spune-mi — ori poate Cressida, ori Julia în pantaloni?
IMOGEN: O, sînt puţin cunoscută, o ştii prea bine. Se zice însă că sînt plină de blîndeţe.
(se aud clopote şi zurgălăi. Prin curte trece regele cocoşat trăgînd în urma lui sania cu regele Cymbeline)
Uite-l pe tatăl meu. Nu-l cunoşti?
ULI: Cu sania asta a intrat tatăl meu într-un brad. Ce exemplar extraordinar a fost domnişoară.
CYMBELINE: Lordul meu.
ULI: Rege?
CYMBELINE: Încă nici o veste de la fiica mea? Cine-i băietanul?
ULI: S-a rătăcit pe-aici.
CYMBELINE: Ochii-mi s-au tulburat de atîtea rele ce s-au abătut peste mine. Nu pot să mai văd nimic. O! zi şi noapte nu fac decît s-o chem prin rîpi şi văgăuni.
IMOGEN: Rege Cymbeline.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CYMBELINE: Îmi ştie numele? (Muzică)
ULI: Ah, Cymbeline, dar cine eşti?
IMOGEN: Muzica asta sună a gol.
CYMBELINE: Cum cutezi aşa ceva, străine?
IMOGEN: M-ai mutat de colo colo ca pe un obiect de preţ, stăpîne.
CYMBELINE: Eu, te-am mutat? Nu rabd din partea nimănui să mă insulte, pe mine, regele! Nu voi răbda!
ULI: Nu ţipa, înălţimea ta. Nu vreau să vă certaţi în faţa mea. N-o merit. Fără mine nici n-aţi fi în viaţă acum.
CYMBELINE: N-aş fi în viaţă eu?
ULI: Aţi fi uitat şi îngropat, cu totul.
CYMBELINE: Eu, fără el? Ce vrea să spună ţărănoiul ăsta?
ULI: Ascultă, rege Cymbeline, cine te-a scăpat în plină bătălie din mîinile duşmanilor, ei bine, cine a fost acela?
CYMBELINE: Un ţăran. Un ţăran oarecare.
IMOGEN: Iată-l în faţa ta pe acel ţăran. E el, eroul meu!
ULI: Eu mi-s. Eu sînt eroul. Eu, rege Cymbeline. Şi drept mulţumire, dăruieşte-mi-o.
CYMBELINE: Pe acest băiat aici.
IMOGEN: Da, tată, dăruieşte-mi-l, el e Romeo al meu şi Orlando deopotrivă. E Lisandru şi Troilus iar eu, tată, sînt Imogen a lui.
ULI: Imogen?
CYMBELINE: Imogen, fata mea! Lăudaţi fie zeii! Să urce fumul jertfel pîn'la lăcaşul lor! Sfîrşită fie tragedia şi îngropată-n larma sărbătorii! *(Pleacă)*

(...)

ULI: Curaj acum, Uli. Întinde fericii tale mîna, *in dulci jubilo! (Se apropie de Imogen)* Ce frumoasă eşti, aşa cum stai culcată acum de parcă ai fi coborît dintr-o ţară unde trăiesc zeităţi, ce se preumblă în văzul tuturor. Eşti tu cu adevărat? Cea pe care-am visat-o? Aş vrea să-ţi apar acum în vis. Şi aş vrea să te pot atinge aşa cum atingi un instrument într-un concert al dragostei, pe care marele muzician al lumii l-a scris pentru noi. Mulţumescu-ţi ţie, fii lăudat, tu zeu al teatrului, William al meu! Îţi mulţumesc pentru această zeiţă ce s-a născut din capul meu. Întruchiparea tuturor femeilor, iat-o culcată aici, dormind sub ochii mei. Şi parfumată ca o primulă. Iar eu, a ce miros oare eu? A sfoară şi a mere uscate. Astfel vrei să te urci în patul ducal? Uli? Descalţă-te măcar de greii tăi pantofi. *(Îşi scoate pantofii. Se culcă lîngă Imogen)* Oare nu există nici un fel de muzică atunci cînd aide noi se culcă într-un pat? *(Aşteaptă. Se aude sunetul unei lăute)* Ce minunată imagine a lui Venus! Imogen. *(O sărută)*
SALOMEA *(apare). Muzica se întrerupe. Încet fără a-l vedea)*: Uli, unde eşti? Ce faci?
ULI *(Îşi trage pătura peste cap)*:
SALOMEA: Ia uită-te la el cum mi-a răscolit lada cu lucruri şi toate cămăşile de noapte sînt pe jos, în gunoi. Iar pantofii zac unul ici celălalt colea. Odaia e rece. Fereastra stă deschisă. Unde eşti? *(Iese în curte)* Ce faci afară? *(Tăcere)* Cine a tot umblat prin zăpadă? E plin cu urme pe-aici. Urme de picior şi urme de sanie. Ce se întîmplă aici? Uli, răspunde! *(tăcere)* Ei bine, atunci rămîi unde eşti! Din partea mea n-ai decît să îngheţi cu totul, dacă aşa-ţi place, nerodule. N-au decît să te dezgroape în martie, atunci cînd zăpada se topeşte. Doamne, dar ce-i asta! *(Vede pe masă o pată)* O pată roşie, *(Îşi moaie degetul în ea, îl duce la gură)* Sînge! O baltă de sînge pe masa ta. Ce s-a întîmplat cu tine? Uli, vorbeşte! La toţi dracii, răspunde-mi!

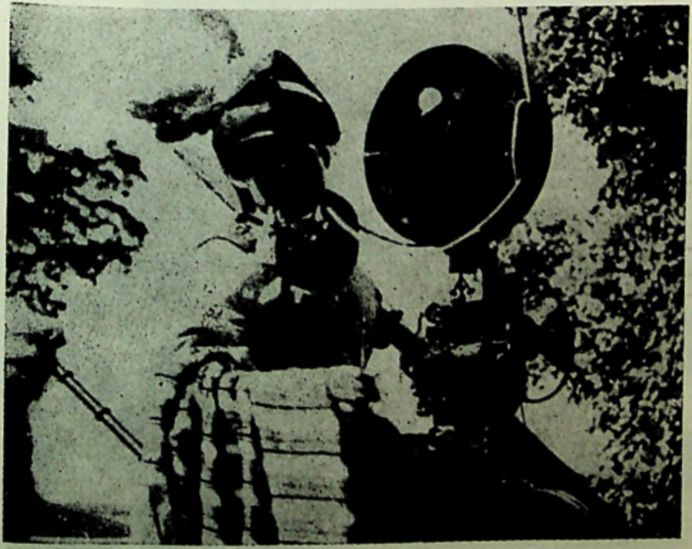
În româneşte de ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LA SARRAZ — FURTUNĂ ŞI DIVERTISMENT

„La ce visează noile filme"

JEAN-GEORGES AURIOL, jurnalistul exigent și lucid care lansase în 1928 prima publicație de autentică demnitate culturală despre problemele filmului; reluată în 1946, constituind amorsa celebrelor *Cahiers du cinéma*.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

▲ JANINE BOUISSOUNOUSE, în *Tempête sur La Sarraz*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Japonezul TEINOSUKE KINUGASA, actor şi creator îndrăzneţ în aria filmului experimental, de influenţă expresionistă, — prezent în distribuţia filmului din La Sarraz ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

▼ HANS RICHTER, unul din pionierii dadaismului, inventiv deopotrivă în plastică și în film

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIANA OLTEANU

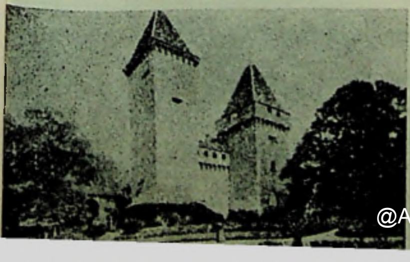
La originile avangardei cinematografice

În iunie 1979, Cinemateca din Lausanne organiza, cu ocazia Congresului Federației Internaționale a Arhivelor de Film, un simpozion dedicat filmului independent și de avangardă, ca omagiu adus celor care cu cincizeci de ani în urmă se întîlneau în La Sarraz să apere cinematograful liber. Reluînd un joc de cuvinte al lui Henri Chomette, « la ce visează noile filme », Freddy Buache, directorul Cinematecii, a plasat simpozionul aniversar, consacrat cercetării unui « timp pierdut » (după sceptici), sub semnul proustian al « umbrei filmelor noi ».

Considerînd că « distribuirea masivă a așa ziselor capodopere a aruncat în uitare creații cinematografice ce ar trebui văzute și revăzute astăzi, căci nu este de dorit să limitezi istoria filmului la arta convențională, academică, ci dimpotrivă să-i oferi cu sensibilitatea contemporană deschidere spre viitor », și în consens cu alte întîlniri dedicate cinematografului independent [1] Freddy Buache a încercat să repună în valoare filme uitate sau neremarcate la vremea lor, opere considarate pierdute, unele inedite, realizate în afara notei tra`iționale.

Pornind de la ideea că avangarda oferă o viziune personală asupra unui fapt real› viziune care nu presupune depărtarea de realitate, cineastul fiind « omul care descifrează și interpretează lucrurile, nu doar le descrie » [2], pledoaria pro cinema independent a fost susținută cu brio, printre altele, de filmele « Regen » (Ploaia) — Joris Ivens, « A propos de Nice » — Jean Vigo, « Mystères du château de dés » (Misterele castelului cu zaruri) — Man Ray, « Histoire de détective » (Poveste cu detectivi) — Charles Dekeukeleire, ritmurile lui Hans Richter, « Blue Bottles » (Sticle albastre) — Yvor Montagu [3], « Kurutta Ippeiji » (Pagină de nebunie) —

Castelul La Sarraz



Reuniune în grădină

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIANA OLTEANU

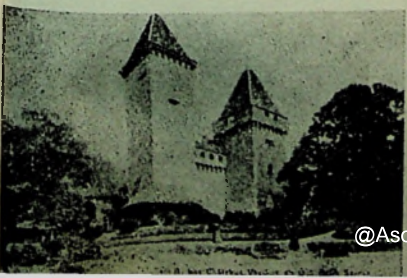
La originile avangardei cinematografice

În iunie 1979, Cinemateca din Lausanne organiza, cu ocazia Congresului Federației Internaționale a Arhivelor de Film, un simpozion dedicat filmului independent și de avangardă, ca omagiu adus celor care cu cincizeci de ani în urmă se întîlneau în La Sarraz să apere cinematograful liber. Reluînd un joc de cuvinte al lui Henri Chomette, « la ce visează noile filme », Freddy Buache, directorul Cinematecii, a plasat simpozionul aniversar, consacrat cercetării unui « timp pierdut » (după sceptici), sub semnul proustian al « umbrei filmelor noi ».

Considerînd că « distribuirea masivă a așa ziselor capodopere a aruncat în uitare creații cinematografice ce ar trebui văzute și revăzute astăzi, căci nu este de dorit să limitezi istoria filmului la arta convențională, academică, ci dimpotrivă să-i oferi cu sensibilitatea contemporană deschidere spre viitor », și în consens cu alte întîlniri dedicate cinematografului independent [1] Freddy Buache a încercat să repună în valoare filme uitate sau neremarcate la vremea lor, opere considarate pierdute, unele inedite, realizate în afara notei tra iționale.

Pornind de la ideea că avangarda oferă o viziune personală asupra unui fapt real, viziune care nu presupune depărtarea de realitate, cineastul fiind « omul care descifrează și interpretează lucrurile, nu doar le descrie » [2], pledoaria pro cinema independent a fost susținută cu brio, printre altele, de filmele « Regen » (Ploaia) — Joris Ivens, « A propos de Nice » — Jean Vigo, « Mystères du château de dés » (Misterele castelului cu zaruri) — Man Ray, « Histoire de détective » (Poveste cu detectivi) — Charles Dekeukeleire, ritmurile lui Hans Richter, « Blue Bottles » (Sticle albastre) — Yvor Montagu [3], « Kurutta Ippeiji » (Pagină de nebunie) —

Castelul La Sarraz



Reuniune în grădină

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Teinosuke. Kinugasa. Pledoarie completă dacă participanții la simpozion ar fi putut să vizioneze și filmul « Tempête sur La Sarraz » (Furtună peste La Sarraz), unul dintre documentele cele mai autentice referitoare la cinematograful de avangardă. Turnat în 1929, cu ocazia primului Congres al independenților, pentru unii o pauză între dezbateri, pentru alții chintesența întîlnirii (« un congres de cineaști, cum să nu filmezi așa ceva » — scria în 1946 Eisenstein pentru a combate afirmația unor sceptici că s-ar fi realizat un astfel de film) « Tempête sur La Sarraz » un film și documentar și simbolic este deocamdată pierdut. Hans Richter și Eisenstein, cu cei doi operatori ai săi, Tisse și Aleksandrov, au închipuit atunci un conflict între filmul independent și cel tradițional. Congresiștii slabi, înrolați în armata filmului independent iau cu asalt castelul și eliberează din mîinile tradiționaliștilor (congresiștii voinici) noul cinematograf interpretat de tînăra Janine Bouissounouse, secretara unui critic prezent la Congres, un « tradiționalist » japonez își face harakiri, un general « independent » (Eisenstein) este victorios, mașini de scris sînt transformate în mitraliere și role de film în platoșe, trepiedul unui aparat de filmat folosit în chip de cal, grosplanuri și contraplonjeuri dintre cele mai îndrăznețe; dovezi existente: fotografii de lucru și mărturii ale participanților. Ce s-a petrecut de fapt în La Sarraz?

La Sarraz — răscruce pentru arte

La Sarraz: 3—7 septembrie 1929, rămîne marea dată a istoriei cinematografului în Elveția. Printre sutele de impresii din jurnalul castelului, am observat o notă scurtă care nu este o simplă politețe, ci constatarea unei realități pe care mulți nu au înțeles-o la timp: « La Sarraz centrul lumii ».

Castelul din La Sarraz nu era un castel precum celelalte. Chiar dacă trecutul nu a lăsat relicve prestigioase, La Sarraz este citat ca locul de întîlnire a spiritelor majore ale artei și gîndirii secolului XX, cu cele mai diverse ocazii. Receptivă la tot ce presupunea avangarda artistică, Hélène de Mandrot, proprietara castelului, găzduise în 1928 primul congres de architectură modernă; tot în La Sarraz urmau să fie primiți cei ce aveau să dezbată proiectul muzeului contemporan.

La inițiativa unui tînăr critic parizian, conducător al revistei « Du cinéma » (Despre cinema), J. G. Auriol, a avut loc la castelul din La Sarraz primul Congres internațional al cinematografului independent (CICI).

Fascinați de forme și de plastică, tentați de o înnoire ideatică a cinematografului pe constanta realității, susținînd eliberarea de teatru și literatură, dar mai ales de

În primul plan, S.M. Eisenstein;

Eisenstein și, în ținută de plajă, Hans Richter, cu Béla Balász, primul în dată dintre teoreticienii filmului, autor, în 1924, al unui eseu despre civilizația imaginilor, *Omul invizibil*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constrîngerile comerciale și industriale, adepții avangardei cinematografice (pentru care filmul constituia mijlocul fundamental de expresie), erau conştienți că opera lor nu poate exista în afara unui public mai mult sau mai puțin pregătit să-și asume dificultatea desprinderii de un cinematograf tradițional, condiție care-i face pe mulți să renunțe și să aleagă calea facilă a succesului. « Și totuşi fără a-și pierde curajul, Cavalcanti, sau René Clair, Man Ray sau Ruttmann, Germaine Dulac sau Richter au creat opere de mare interes, unele dintre ele considerate ca realizări absolute, « L'Etoile de mer » (Steaua de mare), « La coquille et le clergyman » (Scoica și preotul), « Rien que les heures » (Nimic decît orele), « Rythm 21 » etc. Create în condiții dificile, fără nici o altă sursă decît cele ale realizatorilor, aceste filme, șocante la prima vedere, au întîmpinat rezistență din partea publicului și numai în urma intervenției unor scriitori și artiști celebri au putut fi proiectate în public ».[4]

Cineaștii au simțit nevoia să se grupeze, să facă front comun vis à vis de un public foarte rezervat, oscilînd între șoc și refuzul total.

« De fapt nu se pune problema de a suprima cinematograful obişnuit — spunea încă din 1928 Germaine Dulac — ci de a coexista cu cinematograful pur. Niciodată idolii cinematografului pur nu au avut o pretenție atît de ridicolă. Ei sînt primii care admiră realizările cinematografice care beneficiază de un scenariu solid, dar ei apreciază că, alături de ceea ce numim cinema dramatic, trebuie să-și cîștige locșorul un cinema de artă, un cinema-poezie. Esențialul este de a şti dacă operele pe care le prezintă au o valoare așa de mare pentru a ne da cîteva clipe de bucurie cerebrală și a ne face să vibrăm de emoție artistică. »

Patronat de André Gide și Luigi Pirandello, cu reprezentanți din Film-Liga din Olanda, Film-Club și Revue du Cinéma din Paris, Cine-Club din Spania, Ciné-Club din Geneva, Film Society din Londra și din alte șapte țări (Cavalcanti, René Clair și Moussinac, Hans Richter, Ruttmann, Lupu Pick și Pabst, Marinetti și Alberto Sartoris, Béla Balász, Eisenstein, Tisse și Aleksandrov, Arnold Kohler — referent în cotidianul « La Suisse » despre desfăşurarea Congresului, Alfred Masset — un mecena al cinematografului elvețian, Georges Schmidt — profesor și director al Școlii de arte plastice din Bâle), CICI și-a propus împreună cu cei 25000 de spectatori să apere cinematograful independent, diferențiat practic și spiritual de orice formă de cinema comercial, în scopul creşterii semnificației umane a cinematografului.

Rezoluțiile concrete ale Congresului (Revue du Cinéma nr. 4/15 octombrie 1929): constituirea Comisiei pentru producția și multiplicarea operelor valoroase (cu sediul la Paris), înființarea Federației cinecluburilor (cu sediul la Geneva), pentru

Criticul Léon Moussinac, creatorul primei rubrici de film într-o revistă literară, Le *Mercure de France*, semnase deja, în 1925, cartea sa *Naissance du cinéma*

Hans Richter cu Georg Schmidt

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

asigurarea unei relaţii constante cu publicul şi facilitarea circulaţiei internaţionale a producţiei cinematografice de avangardă (« ficţiunea pură » spunea Eisenstein « nu poate exista în afara spectatorilor »), oportunitatea creerii unei biblioteci internaţionale de cinema, au fost urmate de furtunoase dezbateri teoretice. Filmul are înainte de toate o valoare socială (Béla Balász), dar limitarea lui la o singură formulă estetică duce la limitarea producţiei cinematografice (Hans Richter); cinematograful independent este de fapt o formulă foarte generală care nu exclude nici o tendinţă (Montagu şi Moussinac); o anume stare de spirit, sinceritatea creatorului, este piatra de încercare a cinematografului independent, cea care-l determină pe creator să nu facă concesii succesului, adeseori doar o singură secvenţă reuşită poate salva sau justifica o operă mediocră (Eisenstein); în distincţia dintre filmul mut şi sonor (Béla Balász şi Hans Richter) sunetul nu este numai un element contemporan al imaginii, ci un argument pentru crearea impresiei globale, originale; cu filmul sonor se descoperă lumea nebănuită a zgomotelor (Hans Richter); cercetînd cauzele unui eveniment se poate obţine spiritul acestuia prin analogii (Eisenstein)...

Semnificaţii ...

Subliniind actualitatea Congresului din La Sarraz, Freddy Buache afirma în 1955 « acest eveniment rămîne marea dată a istoriei cinematografului în Elveţia (...) rezoluţiile finale nu şi-au pierdut cu nimic actualitatea, chiar dacă nu s-au tradus prin rezultate practice, vizibile, ele au precizat o concepţie cinematografică, ce, în ciuda lipsei de valoare şi semnificaţie a majorităţii producţiei internaţionale, se simte astăzi la cei mai buni cineaşti (...) Congresul a permis practic creatorilor care cred în valoarea umană şi lirică a cinematografului să se exprime liber. Consecinţele spirituale care vor rezulta de aici pot şi trebuie să fie considerabile ».[5]

Cinematograful a cîştigat mult în arta montajului şi a naraţiunii din experienţa avangardei. Opunînd noul vechiului şi viitorul trecutului, avînd mai multă încredere în aventură decît în certitudine, manifestîndu-se în afara normei şi contestînd ordinea formală, negînd convenţiile şi lucrurile comune, anticipînd, avangarda şi-a consolidat locul în istoria cinematografului.

La Sarraz e dovada valabilităţii cinematografului independent, în ciuda tăcerii care l-a înconjurat ani de zile. Popularitatea lui « Napoleon » de Abel Gance, interesul crescînd faţă de Hans Richter, dezvoltarea cinecluburilor, preocuparea cinematecilor pentru recuperarea filmelor considerate pierdute, crearea Federaţiei Internaţionale a Arhivelor de Film, constanta angajare în realitate şi marcatul interes politic în creaţia de avangardă care, « nu e numai o luare de poziţie estetică ci şi una politică »[6], continuarea acesteia prin ceea ce a înnoit cu adevărat cinematograful — neorealism, *free cinema*, noul val, — sînt tot atîtea semne că La Sarraz nu a fost frămîntarea utopică a unor intelectuali visători.

---

[1] Printre altele în: 1963, 1965, 1966, 1967, 1970, 1976 la Lausanne.
[2] Jean-Luc Godard, Lausanne, 1979.
[3] Prezent la Lausanne în 1979, Yvor Montagu îşi aminteşte cu deosebită plăcere şi povesteşte cu mult haz despre Congresul din La Sarraz.
[4] Arnold Kohler în « La Suisse », 3 septembrie 1929.
[5] Bulletin de la Cinémathèque Suisse nr. 4, pag. 18.
[6] Eisenstein, septembrie 1929, Congresul din La Sarraz.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

LE CORBUSIER LA BUCURESTI

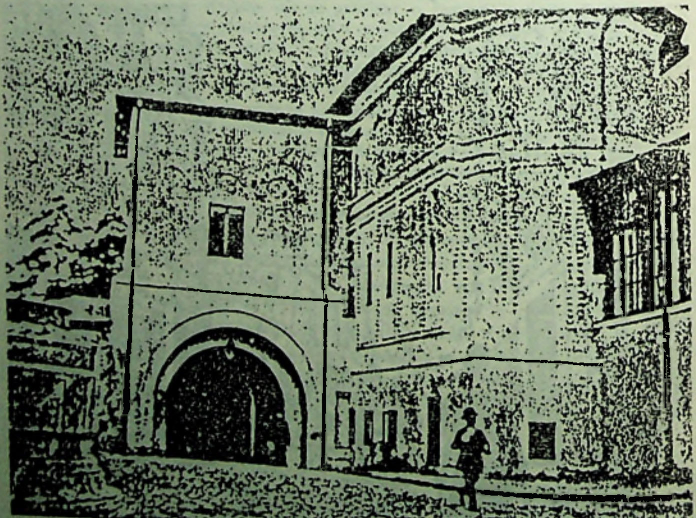
Monsieur Caradjale adore
les Allemands, boit de préférence
de la bière (à ce qu'il m'a paru)
vit en un quartier moderne,
au milieu de trop de tapis
orientaux dont l'origine ne
peut, selon lui, être la plupart
du temps, qu'allemande. Il
connaît son français infini-
ment mieux que moi — ce qui
est peu dire, mais combien humiliant
pour moi, cependant. —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEO ȘERBAN

ADDENDA la capitolul «BUCUREȘTI»
din «CĂLĂTORIA ÎN ORIENT»
întreprinsă de LE CORBUSIER
pe cînd se mai numea doar Charles-Edouard Jeanneret,
originar din La Chaux-de-Fonds

«... una città molto mondana e interessantissima»
«... un Bucarest si rempli de beaux souvenirs»
«... Bucarest est un dimanche toute la semaine»



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cele șase-șapte pagini de impresii românești din jurnalul călătoriei în Orient, aproximativ echivalentul numărului de zile petrecute, în iunie 1911, la București, de viitorul mare arhitect Le Corbusier, au la origine împrejurări și raporturi personale ce le amplifică substanțial rezonanța. Redactat *sur le vif* și publicat aproape simultan cu efectuarea voiajului, sub formă de corespondențe pentru « Feuille d'Avis » din La Chaux-de-Fonds — jurnalul va apare în volum la mai mult de cincizeci de ani distanță, într-o ediție revăzută și parafată de autor în iulie 1965. E puțin probabil ca foiletoanele inițiale să fi suferit, la reluare, modificări importante; — importante sînt însă completările și clarificările posibile de aici înainte prin investigații de arhivă. De acest lucru și-a dat seama, bunăoară, cercetătorul italian Giuliano Gresleri; după ce a semnat (alături de J. Oubrerie) introducerea ediției din 1974, tipărită la Florența, a revenit după alți zece ani într-o sinteză documentară, *Le Corbusier viaggio in Oriente* (gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotografo e scrittore, con una nota di Italo Zannier su Jeanneret fotografo — Marsilio Editori, Fondation Le Corbusier)[1].

Între sursele explorate de Giuliano Gresleri nu putea lipsi — cum era de așteptat — fondul William Ritter, aflat în păstrarea Bibliotecii Naționale de la Berna. În foarte riguroasa și bogat ilustrata exegeză critică, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe* (Paris, 1971), Stanislaus von Moos vorbește de înrîurirea exercitată efectiv de William Ritter[2] în perioada 1909—1917, adică pînă ce arhitectul trece definitiv în Franța. Sub atari auspicii, așadar, avea loc însăși plecarea către Orient. Pentru o bună parte a itinerariului ales, Ritter a putut să ofere îndrumări, sugestii din proprie experiență, întrucît frecventase asiduu țările dunărene. Cu două decenii în urmă (exact diferența de vîrstă dintre Jeanneret și Ritter), acesta petrecuse un timp mai îndelungat în România, stabilind aici contacte numeroase și trainice, de unde și impulsul de a căuta ocazia să revină. Îl readucea la noi, în special, strînsa prietenie legată cu Nicolae Grigorescu. Datele se cunosc, au fost puse în circulație mai de mult de către profesorul G. Oprescu, iar de curînd întregite prin valorificarea unor texte critice semnificative de către istoricul de artă Remus Niculescu (« Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică, tomul 31/1984). Antenele lui Ritter se întindeau în mediul cultural românesc dincolo de persoana pictorului nostru clasic, fapt atestat la cea mai sumară privire în arhiva bernează. Primea regulat scrisori, în primul rînd de la Léo Bachelin, fost mentor al său la gimnaziul din Neuchâtel între 1886—1888, ajuns profesor la București și asiduu traducător, comentator de artă, eseist în principalele publicații din epocă, intrat în relații cu exponenți ai tuturor generațiilor de la Caragiale la Tudor Arghezi (care nu-și va drămui regretele, la moartea sa, în 1930). Corespondența aceasta începe în 1889 și se curmă, practic, la dispariția interlocutorului, cumulînd — în peste 30 de ani — sute de mesaje, unele dintre ele veritabile rapoarte despre tribulațiile vieții intelectuale

---

[1] Asupra lucrării din urmă ne-a atras atenția dl. arhitect Simion Simion, avînd amabilitatea să ne pună la dispoziție cîteva răzlețe extrase-xerox.

[2] Asupra acestor raporturi nici nu e nevoie de clarificări din afară, cît timp există declarații tranșante, ale lui Le Corbusier însuși: « Dans la période trouble où l'on apprend à connaître les hommes, où l'on quitte les années d'études pour se lancer avec confiance dans le grand jeu de la vie que l'on croit ouvert aux hommes de bonne volonté, où toutes les forces — la persévérance, la conviction, le savoir — sont offerts sans restriction avec la naïve prétention de secouer la muraille de l'indifférence quotidienne, à ce moment j'ai trouvé un vieil ami pour accueillir mes incertitudes, mes étonnements. Il ne croyait pas à Cezanne, et moins encore à Picasso, mais cela ne nous séparait nullement. Il était la « toute science ». Son cœur était en transe devant les phénomènes de la nature et les luttes qui déchirent les hommes. Nous avons parcouru ensemble de grands paysages de significations historiques — lacs, hauts-plateaux, Alpes. Et lentement, petit à petit, je me suis affermi. j'ai découvert que l'on ne pouvait compter que sur ses propres forces. Cet ami était William Ritter », (Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Genève, 1970, p. 48).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bucureștene. Din 1890 debuta corespondența lui Ritter cu entomologul franco-elvețian, devenit bucureștean, Arnold Montandon și, pe rînd, cu familia întreagă: Césarine (soție), René și Marcel (fii), Madeleine (soția lui Marcel), Féneol (fiul lor) etc., etc. Cu pictorul G. D. Mirea, schimba epistole în 1898—1900, apoi cu Alex. Steriadi, cu Anastase Simu, colecționarul de artă, cu N. Petrașcu. Un adevărat iureș epistolar provine de la poetul Al. Macedonski, cunoscut în împrejurările călătoriei din 1906; din acel an datează, în fondul Ritter, nu mai puțin de 18 scrisori, din 1907 iarăși 14, ca să scadă în 1908 la 7, în 1912 la 9, pînă se întrerup de-a binelea din pricina izbucnirii războiului prim mondial. Dar, între timp, începuse corespondența cu profesorul de estetică și poet al modernității Ovid Densușianu, în 1908, de la care va recepționa vești pînă în 1938. Deasemeni în 1908 avea un devotat amic în inginerul și gazetarul Nestor Urechia. Cele din urmă semne de amiciție din București îi parveneau de la muzeograful Al. Tzigara-Samurcaș, cu data de 1 iulie 1943. Era de mult retras într-un colț al însoritului Tessin, la Melide, unde va și sfîrși, sîmbătă 19 martie 1955, la vîrsta de 88 de ani. Aici mai primea, încă în 1953, răzlețe gînduri din partea concetățeanului său Le Corbusier. În anii '20—'30 corespondența dintre ei se succede cu suficientă regularitate pentru a atesta că legătura stabilită în pragul lui 1910 n-a îmbrăcat un caracter pasager și nu s-a limitat la răstimpul formării lui Jeanneret. Nici nu pare să fi fost stînjenită de gloria revărsată, treptat, asupra vestitului arhitect.

•

Deocamdată însă, ne aflăm în ajunul plecării, cam intempestive, pe drumul Constantinopolului. Charles-Edouard Jeanneret părăsise La Chaux-de-Fonds în aprilie 1910 pentru un stagiu de documentare asupra dezvoltării artelor decorative în Germania; cîteva luni la München, alte cîteva la Berlin, raite mai scurte prin Dresda, Karlsruhe, Stuttgart, Ulm. Observațiile și informațiile colecționate le va sintetiza în broșura publicată în 1912. Răzlețe însemnări, articole de atitudine mai semnase prin foi locale, cum era « National Suisse » din La Chaux-de-Fonds, unde ar fi putut să observe iscălitura mai veche a lui William Ritter. Oricum, numele Ritter îi suna familiar, căci aparținea unui destul de cunoscut (în zonă) inginer hidraulic și antreprenor constructor, nu altul decît tatăl lui William. Apropierea efectivă s-a produs, mai mult ca sigur, la München, pe parcursul documentării lui Jeanneret. De la Berlin (cu data aproximativă: 28 oct. 1910), acesta i se adresa condescendent cu formula « Cher Monsieur Ritter », pentru a culmina într-o notă de entuziastă și măgulitoare evocare a ambianței de neuitat din locuința sa aflată în faimosul cartier münchenez Schwabing: « Mon intention ce soir aurait (été) presque de vous vanter d'un bout à l'autre de cette lettre, votre palais; j'aurais voulu vous dire que si par un hasard quelconque vous seriez prince tout à coup, ou simplement milliardaire, — je pense que vous seriez perplexe, vous demandant si toutes les vastes salles dorées d'un palais équivaudraient jamais à cette idéale atmosphère dont j'ai pu aussi, en quelques heures heureuses, subir le charme profond ».[1] Partea senzațională a scrisorii este că tot acest flux elegiaco-adulator avea punctul de pornire într-o vizită făcută la Berlin nu altcuiva decît dramaturgului român Ion Luca Caragiale, desigur la inițiativa lui W. Ritter. Un amplu paragraf îl privește în exclusivitate: « Monsieur Caradjale adore les Allemands, boit de préférence de la bière (à ce qu'il

[1] Ar exista uneori tentația de a îndrepta, pe ici pe colo, franceza epistolierului, dar de vreme ce însuși își recunoaște deficiențele, chiar în dedicația către fratele său, cînd va tipări în volum *Călătoria*, găsim mai cuminte să păstrăm textul intact, pentru mai multă autenticitate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

m'a paru), vit en un quartier moderne, au milieu de trop de tapis orientaux dont l'origine ne peut, selon lui, être, la plupart du temps, qu'allemande. Il connais son français infiniment mieux que moi — ce qui est peu dire, mais combien humiliant pour moi, cependant. — Homme d'âge déjà, philosophant de la vie certainement avec une grande compétence, il m'a paru receler sous sa bonhômie et son extraordinaire simplicité, une infinité de richesses. On le sent prêt à s'ouvrir ardemment à toute nouveauté, et c'est du reste cette soif-là qui le fait tant admirer les Allemands ». Avem în aceste rînduri, miraculos inedite pînă astăzi, unul dintre cele mai pregnante portrete trasate autorului *Scrisorii pierdute*, — parcă anume zămislite spre a servi de lapidar comentariu la ştiuta fotografie berlineză, în costum de arnăut, comunicată de Zarifopol şi reprodusă de Călinescu în *Istoria literaturii*. Se confirmă şi informaţiile transmise de Ecaterina Logadi, fiica sa, în nişte amintiri tîrzii (« Viaţa Românească » nr. 6/1962), cum că scriitorul nostru clasic se înconjura bucuros de tinerime studioasă, găsind uşor lungimea de undă a comunicării nefandosite. Pînă una-alta, scrisoarea conţine referinţe cu privire chiar la fiică (fără a fi numită, de unde rezultă că preopinentul îl instruise din vreme asupra ei şi urma să tălmăcească just aluzia): « Elle. . . n'y fut pas ! Le papa n'en parla même pas, mais seulement d'un fils qui était quelque part chez son professeur ». E de imaginat savoarea scenei: tînărul « supirant », la curent cu faimoasa frumuseţe a « indienei » (cum i se spunea lui Tuşchi de către cei intimi), nerăbdător să-i zărească, măcar chipul în vreme ce

Caragiale la Berlin, aşa cum l-a cunoscut Le Corbusier

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

hîtrul părinte, prefăcut a nu sezisa dedesubtul situației, îi da zor despre... Luki. Rezumînd mai departe discuția purtată, Jeanneret certifică un alt punct din amintirile fiicei; anume nemulțumirile cîrcotașului său tată față de arhitecții nemți: « La bière étant bue, je quittais ce salon de maison locative prétentieuse, non sans avoir de lui, reçu pour toute la corporation des bâtisseurs, une sabordée que provoqua cette porte blanche qui crève si bêtement les murs, à coté du piano, sous la griffe de tant de hiboux hiératiquement collés sur la frise du plafond. Monsieur Caradjale pense que notre corporation contient beaucoup de butors. Il le disait à quelqu'un qui ne le contraria point ». Fără să știe (ori, poate, inteligența lui infailibilă intuise !), Caragiale turna gaz peste foc. Vizitatorul din fața sa era el însuși măcinat de radicale insatisfacții de pe urma experienței a două luni lucrate în atelierul arhitectului Peter Behrens. (Să-l urmărim confesîndu-se, insistent, lui Ritter: « Car je juge maintenant très sévèrement un homme qui s'est laissé entourer par le cortège fatal de la gloire, Behrens, puissante personnalité, devient victime de ses succès. Désireux de gagner beaucoup, il entreprend trop, perdant tout contrôle efficace sur ce que nous, ses 20 nègres, élaborons souvent à contre-cœur et seulement mâtés par cette férule autoritaire injuste »). Refuzul de a apuca făgașul steril al multor colegi (« superficiels, sans aucune fibre artistique, sans aucune passion, hormis celles très vulgaires de la boisson, de la danse, des bals publics et, parfois, de la malpropre vie ») asociat convingerii precise despre exigențele profesiunii îmbrățișate (« J'envisage qu'un architecte doit, avant tout, être un penseur. Son art, fait de l'abstraction des rapports, n'ayant aucune possibilité de décrire ou de peindre hors du symbole; son art n'exige pas une main habile. Celle-là même pourrait être fatale. Mais il faut à ce manieur de rythmes un cerveau largement développé et d'une souplesse extrême. La culture générale, aujourd'hui qu'aucun style ne règne, me paraît la base de tout ») îi vor alimenta dorința. din ce în ce mai imperioasă, de a-și căuta rosturile potrivite pe alte căi. Am făcut loc generos citatelor spre a se vedea ce gînduri frămîntau mintea lui Jeanneret cînd se prezenta lui Caragiale și, desigur, cam ce chestiuni puteau anima conversația lor. Declarațiile către William Ritter concordă cu mărturii reproduse în alte locuri. Astfel, cartea lui Jean Petit, *Le Corbusier lui même*, produce cîteva mostre edificatoare — la 25 nov. 1910: « Je demeure affaissé, sans courage, sans joie, sans goût au travail. J'arrive le soir chez moi, abruti et je me traîne sur-tout le chemin qui me mène de chez Behrens à chez moi, telle une loque, un flasque énergumène ». — la 4 ian. 1911: « Le milieu est exécrable, ma vie ici est imbécile. De l'écrasement du matin au soir et pas de réaction possible le soir. Milieu plus vide, au fur et à mesure, que j'avance ». Într-o asemenea stare de spirit îl găsește epistola prietenului August Klippstein (bernez de origine, viitor istoric de artă, anticar și negustor de tablouri), aducîndu-i la cunoștință că cei mai frumoși El Greco s-ar găsi la București. Parcă electrizat, revăzînd într-o străfulgerare tot ce aflase de la Ritter, poate și de la Caragiale, răspunde fără ezitare: « PARTONS, ALLONS À BUCAREST ! »

•

Două luni mai tîrziu, molipsit de semnele de exuberanță ale primăverii, (« la joie revient en moi, la monotonie grisaille se dissipe »), Jeanneret îl ținea la curent pe William Ritter: « Pour clore ma vie d'étude je prépare un voyage très grand ». Avea în vedere realizarea acelui periplu dorit din ce în ce mai categoric, ce-l va purta dincolo de meleagurile dunărene spre Cornul de Aur, la picioarele minaretelor Sfintei Sofii și mai departe: « Mon esprit s'est, en ces mois, tout ouvert à la compréhension du génie classique, que (?) mes rêves m'ont porté là-bas obstinément. Toute l'époque actuelle, — n'est ce pas? — regarde plus que jamais vers

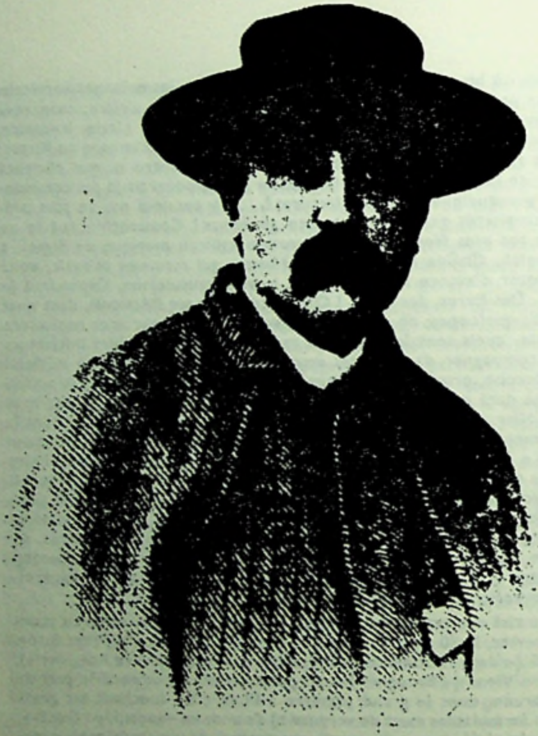
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ces terres heureuses où blanchissent les marbres rectilignes, les colonnes verticales et les entablements parallèles à la ligne de mer. Or, l'occasion s'offre; mon rêve devient réalité». În drum, succesive escale în Slovacia, Ungaria, țările balcanice, România sînt desemnate ca obiective deduse firesc din discuții anterioare cu Ritter: «Vous me les avez tant rendus chers, que j'y veux aller». Pentru o mai eficientă inițiere, solicită să i se indice lecturile profitabile: «... ne pourrais-je pas commencer mon initiation par quelques efficaces lectures?... n'y aurait-il pas de plus précises sensationes enregistrés par quelque poète généreux? Constantinople ! je ne le verrai peut-être pas plus féerique que ce certain tableau magique de Signac à l'exposition de Munich. Claude Farrère dans *L'Homme qui assassina* m'avait, voici des années, fait adorer d'avance la ville morte, la ville musulmane. Cependant je voudrais davantage. Des livres, des livres ! Où est *La prière sur l'Acropole*, dans quel volume de Renan? Et quels sont, oh dites-le moi, vous qui avez tant lu et connaissez tant de belles choses, quels sont les quelques rares mais indispensables initiateurs qui devraient m'accompagner dans un tel voyage de rêveries». Pentru edificări suplimentare, mai precise, promite să-l viziteze pe Ritter la München iar, în același scop, îi cere părerea dacă n-ar fi util să-l abordeze și pe Caragiale: «pensez-vous déplacé et impoli d'aller un jour, à ce sujet, trouver monsieur Caradjale, — dont la fille, l'inexprimablement belle, doit s'en être allée, au bras d'un forban?». În finalul scrisorii, înainte de a iscăli, expeditorul punea data: 1 martie 1911. Noua întîlnire cu Caragiale trebuie să se fi consumat la destul de scurt interval; îl găsea absorbit de proiectata și niciodată terminata piesă *Titircă, Sotirescu & C-ie* și prins de temporara colaborare la «Românul» prietenului Goldiș, din Arad. Pentru numărul festiv al acestei gazete, de la mijlocul lui aprilie, îi convocase pe Delavrancea, pe Vlahuță să destineze fiecare cîte o contribuție literară. Așa că, avîndu-i proaspeți în minte, tocmai către ei îl va îndruma și pe tînărul solicitator de relații bucureștene, înmînîndu-i cuvenita scrisoare de recomandare.

Expediția propriu zisă demara în mai 1911. Un mesaj către Ritter, ornat cu ștampila poștei din Raduevatz, la 30 mai, dă seamă de trei zile petrecute la Praga într-o dispoziție admirativă («dans la *Stimmung* admirative que vous pouvez imaginer»), apoi o săptămînă prin Viena («Breughel fut un point culminant et aussi le parc de Belvedère et Schönbrunn, dont le grand parterre à l'heure du couchant est grandiose entouré par ses formidables murs de verdure») de unde cu vaporul, pe Dunăre, pînă la Budapesta (relevabilă doar prin ocazia neașteptată de a achiziționa interesante vase de ceramică — de altfel, ca și, mai jos ceva, la Baja) și, în aval, către Belgrad. Rîndurile erau așternute chiar pe puntea vasului, tremurate, hîțînate, pe cînd cădea seara, în apropiere de Karlovitz: «... le spectacle est si attachant que nos livres restent fermés et que cette pauvre lettre — la seule manifestation active de la journée — a subi de nombreuses fois des pannes sans fin. Tout, sur ce grand fleuve, excite la curiosité, l'admiration, la contemplation. Nous y sommes déjà depuis plusieurs jours et nous nous réjouissons d'y devoir passer des jours encore». Totodată, are grijă a-l pune la curent cu angajamentul de a trimite ziarului «de acasă» relatări din cursul voiajului; pe măsură ce reportajele sale vor ocupa coloanele gazetei respective, i le va expedia lui Ritter, pentru eventualitatea că l-ar fi lipsit la timp de corespondența promisă. Pe clapa plicului, loc de regulă rezervat pentru adresa expeditorului, Jeanneret caligrafia distinct: «poste-restante Bucarest jusqu'au 15 juin».

Însă, odată ajuns în capitala României, programarea inițială devine susceptibilă de modificări. Contrar prevederilor, se mai găsea încă, aici, la 21 iunie, dată la care certifica mătușii Pauline Jeanneret că, abia a doua zi, va fi reluată ruta către Con-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



William Ritter

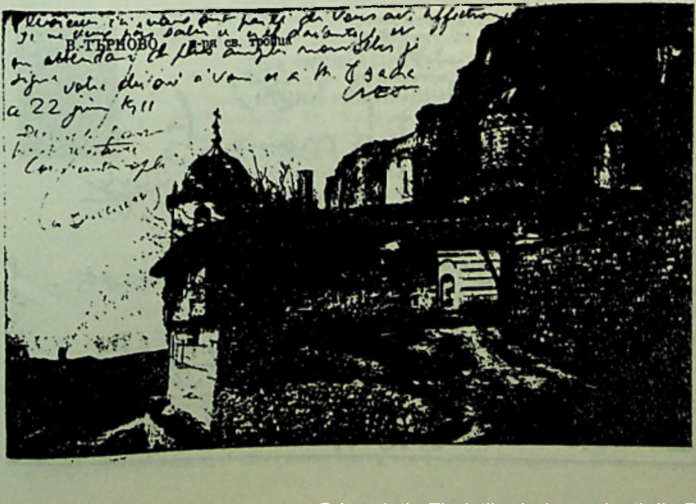
stantinopol, nu înainte de a mai da totuşi o raită la niscaiva mînăstiri. Pare că ar trebui un efort de voinţă călătorilor ca să se dezlipească de climatul ataşant al Bucureştilor. Cităm după versiunea din cartea lui Giuliano Gresleri: « Grazie alla reccomandazione di Caradis, il nostro soggiorno qui ha presto tutt'altro andare che quello nelle altre città » *(Le Corbusier viaggio in Oriente*, p. 385). Fie din cauza unei lecturi eronate a editorului, nefamiliarizat cu personalitatea lui Caragiale, fie dintr-o scăpare a tipografului, şi mai puţin în temă, numele clasicului nostru apare schimonosit. În schimb, comunicarea în sine, prin lapidaritatea ei, ar îngădui presupunerea că familia întreagă era la curent cu ce acreditări pornise la drum junele Jeanneret. Acesta căuta să rezume într-o frază — pînă la detaliile păstrate în vederea corespondenţei ulterioare pentru « Feuille d'Avis » — impresia globală produsă de oraşul pe care urma să-l părăsească: « Bucarest è una città molto mondana e interessantissima per l'eccezionale moda femminile che vi si vede ». Observatorul de circumstanţă fusese atît de preocupat să vadă totul şi atît de solicitat, încît nu-i mai rămăsese timp pentru redactarea foiletonului convenit (« Io faremo a Constantinopoli »). Pentru că prevedea îndreptăţite dojeni ori spre a-şi domoli fireşti mustrări de conştiinţă,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

invoca impedimentul meteorologic: « Da tre giorni il calore è formidable e siamo tutto un bagno ». Hazardul îl aducea la vorba lui Caragiale: « Căldură mare, dom'le ! » Mai stînjenit, era, de bună seamă, pentru tăcerea față de Ritter; după relatarea însăilată în legănarea valurilor, înaintea debarcării la Belgrad, apuca să-i dea alte vești, numai la trecerea în Bulgaria. Se grăbea să-i destineze măcar cîteva cuvinte, pe o cartolină ilustrată reprezentînd silueta unei mînăstiri din Tîrnovo, sub data de 22 iunie 1911: « Ce matin nous avons quitté Bucarest après 6 jours de séjour. Ce fut très exquis et du farniente dans toutes les largeurs. Nous fûmes, grâce à la lettre de M (onsieur) Caradjale, reçus avec une amabilité qui nous toucha, chez M (onsieur) Bachelin et puis chez M (onsieur) Vlahützä. Le dernier jour on avait même organisé pour nous une tournée de monastères en l'auto du ministre des travaux publics. Nous dînions chez le Metropolite-Primat (l'ancien) . . . Plusieurs ici, à Bucarest, nous ont parlé de vous avec affection ». Pentru cititorul actual, e cel mai consistent mesaj întrucît desfășoară firele tuturor contactelor personale reușite în scurtul timp petrecut de Le Corbusier în mediul bucureștean.

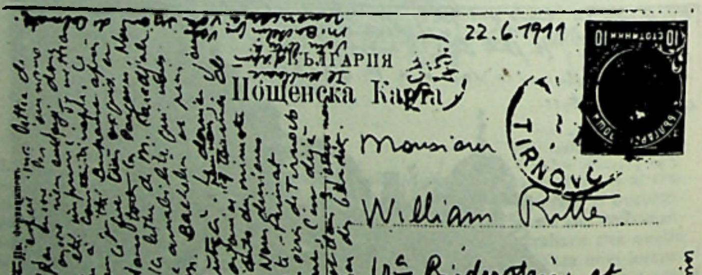
•

Natural, primul contactat nu putea fi altul decît Bachelin, cel ce deschisese orizonturile românești pentru însuși William Ritter, cu atîția ani în urmă. Deși se strămutase de suficientă vreme la București, originea sa elvețiană (și încă din Neuchâtel-ul vecin cu La Chaux-de-Fonds) garanta spontana apropiere între Bachelin și Jeanneret. Ca fost bibliotecar al Palatului, i-a putut facilita vizitarea colecției regale de tablouri, unde se găseau rîvniții El Greco, scop principal al călătoriei cînd fusese pusă la cale împreună cu August Klippstein. Dealtminteri, Bachelin întocmise cel dintîi catalog al acestei colecții și dobîndise oarecare autoritate în lumea artelor plastice, comentînd de peste un deceniu expozițiile curente. Se număra printre



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ondatorii societății artistice « Ileana » și ai revistei cu același nume. Colaborările sale se întîlneau frecvent în publicațiile de limbă franceză (« L'Indépendence roumaine », « La liberté », « La Roumanie illustrée », « Bucarest-mondaine » etc.), dar și în cele literare de primă mînă (« Viața nouă », « Noua Revistă Română »). Largă audiență întrunea în calitate de conferențiar; chiar în acea primăvară susținuse un ciclu de patru prelegeri în frecventata sală a Institutului Pompilian, în prezența unor persoane din înaltele sfere ale protipendadei bucureștene (cf. « La Roumanie » 26 febr./11 martie 1911). Ca traducător, avea la activ proze de Caragiale, în franceză și terminase, tocmai, monografia lui Vlahuță despre Grigorescu. Așa că, la Vlahuță, Jeanneret putea merge, foarte bine, însoțit de Bachelin. Și laolaltă vor fi aranjat terenul pentru « turneul la mînăstiri », fiindu-le la îndemînă să uzeze de amabiliatea « ministrului lucrărilor publice », portofoliu deținut — la ora respectivă — de un alt prieten comun, scriitorul Barbu Delavrancea. Dar care anume mînăstiri vor fi fost vizitate? În scrisoarea către Pauline Jeanneret, se vorbea de « un viaggio tra i monasteri dei Carpazi ». Se avea în vedere, probabil, Sinaia, dacă nu și Târgoviștea, eventual Curtea de Argeș. Cum însă, în final, turneul s-a consumat într-o singură zi, e limpede că s-a limitat, prin forța lucrurilor, la împrejurimile orașului. Punctul culminant l-a constituit prînzul dat în cinstea oaspeților veniți din Țara Cantoanelor de un distins prelat. Împrejurarea era prea ieșită din comun ca Jeanneret să nu o sublinieze în primul mesaj către Ritter: « Nous dînions chez le Métropolite Primat (l'ancien) ». La redactarea notelor de călătorie va insista, alcătuind gazdei un portret în tușe expresive, rapide, de neuitat: « . . . sa sainteté Ghénadié, le Pape en quelque sorte de ces contrées, ne fit pas la prière avant le repas, quand il nous reçut. Et il parla d'art, d'économie politique et sociale, et ne chercha qu'à nous


22.6.1911
БЪЛГАРИЯ
Пощенска карта
TIRNOVO
Monsieur
William Ritter
10e Biedersteinerstr.
MÜNICH
Schwabing
(Allemagne)
18.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

recevoir le plus joyeusement possible. Il avait la tête d'un superbe Pan *rubensi que* et la table était couverte de lys ». (apud ed. Forces Vives, 1966, p. 155). Acest amestec de somptuozitate bisericească şi rafinament laic exprima foarte exact personalitatea fostului ierarh superior, Ghenadie Petrescu (1836—1918), eroul unei scandaloase îndepărtări din scaun, în 1896, de cînd fusese nevoit să-şi ducă restul zilelor într-un discret exil la mînăstirea Căldăruşani, veche ctitorie a lui Matei Basarab, restaurată sub supravegherea fostului Mitropolit. Prin urmare, pragul acestui lăcaş de reculegere l-a călcat Jeanneret. Dar el mai adăuga, în continuarea portretului citat: « Nous nous étions balladés ce jour-là, à Bucarest, de monastère en monastère. . . » Ele puteau fi: Antim, Cotroceni, (venerabila ctitorie a lui Şerban Cantacuzino), Văcăreşti, — dacă nu şi simple biserici, marcate de un trecut apreciabil: Stavropoleos, Colţei, Kreţulescu, Fundenii Doamnei — măcar acestea din remarcabila zestre a oraşului.

Cu amănunte suplimentare despre şederea în Bucureşti, revenea corespondentul lui William Ritter într-o altă carte poştală, de astă dată expediată din Constantinopol, în jurul lui 6 iulie. Continua să fie restanţier la capitolul epistolar şi trebuia, deci, să recurgă la obişnuitele circumstanţe atenuante: « Nous nous sommes attardés en Roumanie et en Bulgarie et ne sommes arrivés ici qu'hier ». Anumite precizări aducea în ce priveşte circuitul mînăstiresc: « Nous avons vu la fameuse petite chappelle du Paradis et puis aussi 2 monastère aux environs de Bucarest ». Să fi fost Cernica cea de a doua mînăstire? Un lucru se vede că-l obseda, de vreme ce găseşte nimerit să-l evoce, fie şi cu întîrziere: « . . . beaucoup de Grigorescó chez M (onsieur) Vlahûtzâ, (peintre d'un grand sentiment et d'une grande maîtrise) » Citarea lui Grigorescu în contextul evocării vizitelor mînăstireşti îşi are deplină justificare, ştiind că ex-Mitropolitul Ghenadie, cu care Jeanneret se întreţinuse, pe subiecte de artă, avea o adevărată slăbiciune pentru maestrul de la Câmpina; există dovezi că depunea eforturi ca să obţie copii după anumite opere ale maestrului (documentele produse de preotul econom G. I. Gibescu în lucrarea *Un mare ierarh*, Buc. 1940). Concomitent cu edificarea asupra valorilor consacrate ale artei româneşti moderne, Jeanneret folosea prilejul de a se iniţia în cuprinsul creaţiilor imediate, contactîndu-i pe creatorii în curs de afirmare. Evident, locul prielnic întîlnirii îl asigura cafeneaua: « Nous connûmes sur la terrase d'un café fameux les peintres et les écrivains de Roumanie. Et, puisque nous étions français, nous fûmes reçus avec grande affabilité. Ces peintres étaient ceux de la *Jeunesse Roumaine* — une « sécession » aussi, venue jusqu'ici. Nous les aimâmes pour ce qu'ils nous parlaient avec feu de leurs arts nationaux, et nous vibrâmes à l'unisson à propos de broderies et de céramiques populaires ». (Forces Vives, p. 51). Deşi vizitatorul nu i-a reţinut numele, identificăm lesne Terasa Oteteleşeanu, peste alţi doi-trei ani eternizată de Camil Ressu într-o pînză ce-şi are, astăzi, locul în patrimoniul clasic. Cu un minim efort de imaginaţie, am putea să-l plasăm şi pe Jeanneret printre comeseni. Se va fi întreţinut cu Iser, cu Minulescu? În calea sa apăruse, oricum, un neprevăzut cicerone. Aflăm de el din cartea poştală către Ritter: « . . . Jeanjaquet, que j'ai eu beaucoup de plaisir à connaître ». Numitul îndeplinea funcţia cronicarului artistic al jurnalului « La Roumanie », unde — axact în acele zile — cam luase la refec expoziţia în curs a « Tinerimii române ». Incisivitatea lui coincide, în substanţă, cu remarcile din notele de drum ale lui Jeanneret. De loc de mirare, ca acesta din urmă să se fi lăsat influenţat de opiniile cronicarului local, de la care e posibil să fi împrumutat chiar argumente ale preţuirii pentru Grigorescu, dacă luăm în considerare elogiile ce i le aducea în numărul din iunie 1911 al revistei « Comorile României ». Apare firească influenţa, îndată ce-l examinăm mai de aproape pe preopinent, al cărui nume întreg era Marc A. Jeanjaquet. O istorie com-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

plicată se leagă de venirea lui în țara noastră și nu e cazul s-o depănăm acum. Esențialul e că, prin tată, provenea din Neuchâtel. Atunci împlinise 21 de ani, cînd pierdea un proces de presă la Locle, în 1902, trebuind deci, să-și mute penații. Și-a căutat un rost, se pare, la Odessa, de unde coboară curînd spre Constanța. Își va descoperi fortuna la noi, asemeni multor elvețieni, înainte și după el. Mai întîi ca profesor în vechiul Tomis, apoi legitimat ziarist, din 1906, la București. Îi va schița profilul, în stilul său bombastic, Macedonski în « Biruința » (9 aug. 1909). Ponderat, îl evoca unul dintre foștii săi elevi constănțeni, scriitorul Ion Marin Sadoveanu (« Boabe de grîu », nr. 2/1931, pp. 92—93). Se stinsese încă tînăr răpus de tuberculoză la Locle. Arghezi vărsa o lacrimă din călimara sa pe mormîntul răposatului. (în cotidianul « Seara » din 13 iunie 1913). I s-a păstrat amintirea, mai ales ca asociat al lui Th. Cornel la realizarea fascicolelor de « Figuri contimporane ». Fiind aproximativ de aceeași generație, Jeanneret nu trebuia să depună niciun efort spre a găsi lungimea de undă convenabilă comunicării directe. Bine plasat, avînd o evidență din interior a stărilor autohtone de lucruri, familiarizat cu stările de spirit și inițiat în culisele evenimentelor notabile, cu el alături sau, în orice caz, sfătuit de el înaintea fiecărui pas, Jeanneret putea să conchidă asupra șederii în București: « Tous les jours ne se ressemblent pas ! »

•

Prins în vîrtejul zilelor bucureștene, neașteptat de acaparante, încărcate de senzații capabile să confiște integral atenția, Charles-Edouard Jeanneret s-a trezit, parcă fără să știe cînd, la sorocul, și el amînat, al despărțirii. Perspectiva plecării o aduce la cunoștința mătușii, aproape pe tonul unui abia mascat regret: « Mia cara zia, siamo alla vigilia della nostra partenza... » Nici vorbă să bănuiască prea-plinul acestui sejur, cînd se angajase să-l însoțească în voiaj pe August Klippstein și nici chiar după consultările pregătitoare avute cu Caragiale și William Ritter. De unde și mirarea lui continuă, pînă și în marginea greu lizibilă a cărții poștale, îndată ce acostase la Constantinopol, făcînd pentru uzul prietenului de la München summa etapei bucureștene: « Vous ne saurez vous imaginer combien dense fut notre voyage; vous comprendrez alors mon mutisme ». Iar în prima scrisoare amplă de pe malul Bosforului, ține să-l implice decisiv: « C'est grâce à vous que nous avons eu un Bucarest si rempli de beaux souvenirs ». Privind în urmă acum, se așeza la masa de scris să anime — în contul contractului cu « Feuille d'Avis » din La Chaux-de-Fonds — filmul amintirilor, nesedimentate încă, fragmentate și amalgamate, cu vibrația intactă a experienței trăite. Ochiul arhitectului își asuma perspectiva pozitivă a ansamblului urbanistic: « à cause de l'unité de provenance, Bucarest n'a pas les hétéroclismes et les laideurs des villes allemandes ». La drept vorbind, orașul nu-și dezvăluia oricui caracteristicile, găsindu-se în plină tranziție. De la an la an, construcții ambițioase se întreceau să confere prestigiu bulevardelor trasate aproape peste noapte pe vremea primariatului lui Pake Protopopescu de pe la 1890. Numai ce fuseseră inaugurate, deunăzi, edificiul cu aspect de templu grecesc (în fosta stradă Mercur, peste drum de locuința lui Maiorescu, ultim sediu al « Junimii », prea ușor sacrificate deunăzi spre a face loc unor blocuri de duzină), ridicat de Anastase Simu pentru a-i adăposti colecția de artă, sau clădirea Camerei de Comerț și a Bursei, astăzi sediul Bibliotecii Centrale de Stat. Căpăta extindere sediul Fundației, în Piața Palatului, cu frumoasa sa aulă de conferințe și cu biblioteca studențească. Se îndeseau zidirile impunătoare, dar spectacolul incomparabil îl procura mereu foiala umană eteroclită, acel du-te vino fără istov, șuvoi uman dublat de șuvoiul trăsurilor asaltate de o clientelă pestriță, majoritatea cuconet, îmbrăcat după ultima modă, primind de sus, la orice oră din zi, omagiile « berbanților » plastronați și înjobenați, ale căror galante remarci ori riscate vorbe de duh se pierdeau înecate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în zarva florăreselor-ţigănci, vizibile de la distanţă cu fustele lor multicolore, carnavaleşti, încît lui Jeanneret — fascinat şi uluit, depotrivă — îi rămînea doar să constate: « Bucarest est un dimanche toute la semaine ». Austera fibră sviţeriană din el tresărea într-o delicioasă formulă maliţios-extaziantă: « l'âme de cette ville où se tourmentent les cœurs sévères ». Pentru sensibilitatea mătuşii Pauline subliniase anume nota de « mondenitate », fiind pus probabil la curent cu tevatura publică iscată de arborarea recentă a rochiei-pantalon (scene teribile narate de Constantin Bacalbaşa în *Bucureştii de altădată*). Acestea şi cîte altele încă puteau fi contemplate, ca la paradă, de pe terasa cafenelei, laolaltă cu literaţii diverselor şcoli (cîte un maestru înconjurat de ciracii săi, ca Macedonski, bunul amic al lui Marc A. Jeanjaquet), alături de mînuitori ai penelului şi paletei, fie consacraţi prin participare la Salonul Oficial, fie proaspeţi aduşi în atenţia publică de exponatele etalate la « Tinerimea Română » (revelaţia aici, în acel an, se chema Camil Ressu, cel puţin aşa susţinea cronicarul ziarului « La Roumanie »). Acelaşi cronicar, adică Jeanjaquet, se entuziasma să descrie, în preajma sosirii lui Jeanneret, magnifica desfăşurare a tradiţionalilor Moşi, cu tot cortegiul lor de manifestări proprii bîlciului popular. Ce ambianţă mai atrăgătoare se putea închipui pentru cineva gata să participe interesat la orice discuţie despre « cusături şi ceramici populare », cum se declara Jeanneret. Cîteva dintre accentele de « exotism » din însemnările trimise de el spre publicare seamănă izbitor cu atmosfera ce va umple de încîntare, puţin mai tîrziu, pe bernezul Hugo Marti în al său *Intermezzo* —, parţial tradus de Blaga, la începutul anilor '30. Coincidenţa făcea ca, aproape simultan, avînd un schimb epistolar cu profesorul Oprescu, Le Corbusier să-şi reamintească episodul bucureştean. Cu siguranţă că, despre acest episod, mai sînt încă de adus la suprafaţă revelaţii destule, condiţionate de explorarea metodică, în toate ramificaţiile, a arhivei William Ritter de la Berna.

Le Corbusier în 1911; în decorul încăperii, vase de ceramică aduse din Orient

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Le Corbusier "Le Lac"

JEANNERET
ARCHITECTE
35, RUE DE SÈVRES
PARIS

Corseaux près Vevey
le 18 sept 1930

M. Oprescu
S.d.N.
Genève.

Cher ami

Merci vivement de la magnifique occasion que vous m'ayez donnée hier de voir le Président.

Voici la suite:

Inclus la lettre que je lui ai annoncée.

Je vous charge de la lui remettre. Vous pourrez ainsi en prendre connaissance.

Et vous pourrez la remettre en temps utile, étant admis, qu'en toutes affaires humaines, [illegible] ...orienz!

[illegible] Dans tout cela me semble [illegible]

[illegible]

[illegible] lettre est envoyée à [illegible] Trotsky, Sato, [illegible], [illegible] doubli à Blomet:

[illegible] je ne le dis pas, pas

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RADU IONESCU

Le Corbusier nu-l uitase pe Caragiale

La Geneva, Profesorul George Oprescu şi-a petrecut răstimpul cel mai rodnic al unei existenţe uimitoare prin relaţiile întreţinute şi evenimentele al căror martor a fost; la Geneva, în vechiul sediu al Ligii Naţiunilor, unde bătea inima întregii lumi. Profesorul cunoscuse mai de mult Elveţia, cu prilejul unor scurte călătorii, dar, în ultimele zile ale anului 1922, avea să se stabilească acolo, ca înalt funcţionar al Ligii, pentru o perioadă de nouă ani. Apoi, pînă în anii războiului, ca membru permanent al unei Comisii, se va reîntîlni de două ori pe an cu prietenii elveţieni şi cu climatul spiritual atît de aparte al Genevei. Pittard, de Reynold, Déonna, Baud-Bovy îl vor revedea cu bucuria cu care, la cîţiva paşi, în Franţa, era întotdeauna oaspete dorit lui Focillon, Hautecoeur, Valéry sau Bergson.

În 1930, pe cînd George Oprescu era secretar al Comisiei Internaţionale de Cooperaţie Intelectuală a Ligii Naţiunilor, primea la Geneva o scrisoare din partea lui Le Corbusier, prin care acesta îi mulţumea pentru a-i fi înlesnit o întrevedere cu Titulescu [1] şi, în continuare, îl ruga să facă anumite intervenţii — rugăminţi reiterate într-o a doua scrisoare din aceeaşi zi [2] — în problema atît de lung dezbătută a concursului din 1927, pentru construirea sediului Ligii Naţiunilor. Ştim că proiectul lui Le Corbusier participase la concurs alături de celelalte 360 şi că fusese singurul care obţinuse 4 voturi din 9, în urma celor 65 de şedinţe ale juriului, alte 4 proiecte fiind încă mai puţin cotate. Invocîndu-se ulterior un viciu de formă (proiectul nu era tras în tuş !) comitetul l-a respins. În anul următor, 1928, Le Corbusier expunea principiile care patronaseră proiectul său într-o lucrare intitulată *Une maison — Un palais;* în 1929 prezenta un nou proiect, respins şi de data aceasta, iar în 1930, după cum aflăm, solicita să obţină măcar asocierea sa acelora care, în gustul conservator al Ligii Naţiunilor, urmau să construiască palatul din Geneva. La 28 septembrie 1937, Liga Naţiunilor, deja agonică, îşi deschidea sesiunea anuală sub preşedenţia lui Aga Kahn, în fastuoasa dar anacronica reşedinţă existentă şi astăzi.

Nu ştim exact în ce împrejurări s-au cunoscut Le Corbusier şi George Oprescu, însă tonul scrisorilor, dedicaţiile amicale [3] ale arhitectului către cel care atunci

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ocupa un post atît de important, cît și relațiile lor ulterioare, în cadrul Comisiei [4], ne îndreptățesc să socotim aceste două misive de un interes deosebit, atît pentru biografia celor doi corespondenți, cît și în contextul legăturilor spirituale dintre România și Elveția.

Prima scrisoare la care ne referim se încheie cu următoarea frază: « En 1910, vôtre Caradjale m'avait muni d'une lettre pour votre pays disant: *Soignez-le comme mon propre fils.* » Desigur că timpul s-a așternut peste împrejurările acelor ani însă cîteva elemente ne ajută să reconstituim faptele. Biografii români ai lui Le Corbusier s-au mărginit să afirme că, în 1910, acesta, în drum spre Constantinopol, a trecut și pe la noi. Știm acuma că a venit în mod expres la București, călătoria întreprinzînd-o împreună cu un prieten german, August Klipstein, care pregătea o teză despre El Greco și îl rugase să-l însoțească la Budapesta și București. Astfel, cei doi călători, doar cu cîte un sac în spate, vizitează (din mai pînă în octombrie *1911*, nu 1910 cum afirmă, după aproape 20 de ani, autorul scrisorii), Dresda, Praga, Viena, apoi, pe Dunăre, Budapesta și Belgradul, Cheile Cazanelor care-i dezamăgesc, și, înainte de a străbate Bulgaria, Turcia și Grecia, fac o buclă de opt zile la București înainte de întoarcerea spre țară, prin Italia. Tablourile lui El Greco erau în colecția regală, deci accesul la ele nu era ușor, dar nici imposibil. La acea dată, secretar al regelui Carol I era un elevețian, Louis Basset, care-și făcuse studiile la Neuchâtel, oraș din care era originar și Léo Bachelin, prieten cu I. L. Caragiale și primul său traducător în limba franceză, bibliotecarul regelui, mare amator de artă, colecționar și primul istoriograf al colecției regale. Tot din Neuchâtel (oraș în care-și făcuse studiile Le Corbusier), era și un alt istoric de artă elvețian, William Ritter — în acel timp stabilit la München — prieten cu Le Corbusier, admirator al țării noastre, pe care a vizitat-o în repetate rînduri, mînat de speranțe dar și de trainice prietenii.

Admirator al lui Grigorescu, îl frecventase pe pictor, scrisese despre el adesea și, ca familiar al casei, îi cunoscuse bine pe Delavrancea, Vlahuță și pe Caragiale, acesta din urmă aflat în acel an 1911, la Berlin. Cu stilul său emfatic, într-o terminologie vehement admirativă, W. Ritter trebuie să-l fi prezentat, sau măcar recomandat, pe Le Corbusier lui Caragiale. Acea formulare « vôtre Caradjale » ne îndreptățește să afirmăm că tînărul călător știa exact care era importanța și autoritatea unei scrisori a protectorului său. În arhiva lui William Ritter — depusă la Biblioteca Națională din Berna, și încă incomplet catalogată — se află date utile referitoare la această intîlnire. Reținem această ipoteză, adăugînd și faptul că Ritter publicase, în 1906, un studiu asupra colecției regale, consemnînd elogios pînzele lui El Greco, pictor, la acea dată, încă uitat.

•

Impresiile de călătorie ale lui Le Corbusier, interesante dar extrem de pătimașe, luau drumul redacției ziarului *La Feuille d'Avis* din comuna natală a drumețului, La-Chaux-de-Fonds, cu intenția, în 1914, de a fi adunate într-un volum care, din pricina războiului însă, nu s-a publicat. Regăsind manuscrisul în 1965, le Corbusier îl va revedea sumar, destinîndu-l din nou tiparului sub titlul *Le Voyage d'Orient* [5]. Bucureștii i-au făcut o impresie proastă. Este adevărat că laudă, în treacăt, ceramica populară și frumusețea femeilor, dar cam atît. Decretează una din pînzele lui El Greco falsă, detestă expoziția « Tinerimii », iar pe pictori îi tratează drept « . . . ces imbéciles, qui se sont laissé assassiner par l'Europe ». Excesele verbale ale unui tînăr care simțea în el vocația de reformator sînt poate explicabile, însă o afirmație ca « . . .Murillo, Zurbaran, Velasquez, les valets sus-nommés. . . » ne dă dreptul să luăm cu mari rezerve opiniile sale. Dar prietenia sa cu George Oprescu, cele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cîteva referiri la arta populară românească făcute în publicațiile sale, amintirea lui Caragiale și mai ales acea exclamație, « Sauvons l'ésprit latin, *le vrai !* », ne obligă să nuanțăm impresia produsă de textul notelor de călătorie.

Consemnînd cele două nume ale unor personalități care s-au înscris în rețeaua de relații culturale, țesută între Elveția și România — W. Ritter și Le Corbusier —, nu ne putem opri aici, cu atît mai mult cu cît sîntem în măsură să aducem precizările atît de necesare studierii biografiei lui William Ritter, acest pătimaș admirator al țării noastre. Se născuse la Monruz-Neuchâtel în 1867 și sosea la București cu gîndul de a-și face o situație ca gazetar, asemeni altor conaționali ai săi (Basset, Bachelin etc.), stabiliți unii, după cum am văzut, chiar la Curte.

În 1958 fiul adoptiv al lui Ritter, Iosef Tcherv, a relatat amintirile de tinerețe ale criticului, care se opresc, din păcate, la momentul plecării sale spre București. Aflăm astfel că Léo Bachelin îi fusese profesor de greacă în primul an de studii, relațiile dintre ei devenind apoi amicale. Profesorul i-a facilitat fostului său elev debutul în publicistică cu o cronică plastică, prin 1886 sau 1887, împreună au mers la Bayreuth și tot acesta îl va îndemna să vină în țară în calitate de colaborator al unui proiectat ziar. Împrejurări de ordin politic au făcut ca proiectul să eșueze, Ritter rămînînd însă, pentru un timp, la București.

Pusese piciorul pe pămîntul românesc la 3/15 februarie 1890 (nu 1887 cum s-a afirmat). Printre primii români pe care i-a cunoscut a fost și Alexandru Steriadi, tatăl pictorului, administrator al Domeniilor Coroanei, care l-a prezentat pe tînărul Ritter — cultivat în domeniul literaturii, picturii și muzicii — lui Nicolae Grigorescu, cu puțin înainte de luna mai 1890 (vezi scrisoarea lui W.R. din 9 mai 1890).[6] Dedicația lui Ritter pe un exemplar tipărit în 1890, al jurnalului său de călătorie « Premières heures roumaines » sună astfel : « À Monsieur Steriadi à qui je dois l'un de mes plus grands bonheurs de Roumanie, la connaissance de Grigoresco, un bonheur sans tache, W.R. ». S-a mai afirmat că întîlnirea dintre critic și pictor s-ar fi petrecut în casa lui Nicolae Blarenberg, unde Ritter era preceptor al fiului acestuia.

Bern · Sonntag 1. März 1931

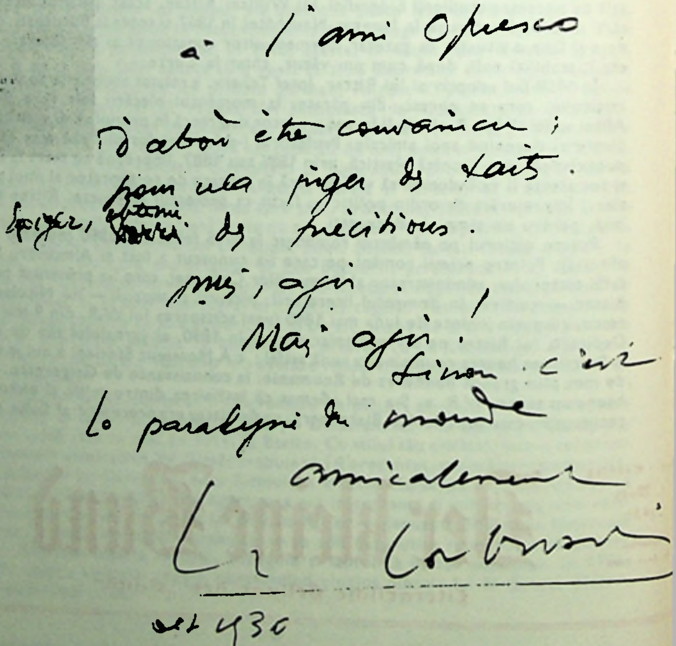
Der kleine Bund

Literarische Beilage des „Bund"

Manjoalas Herberge

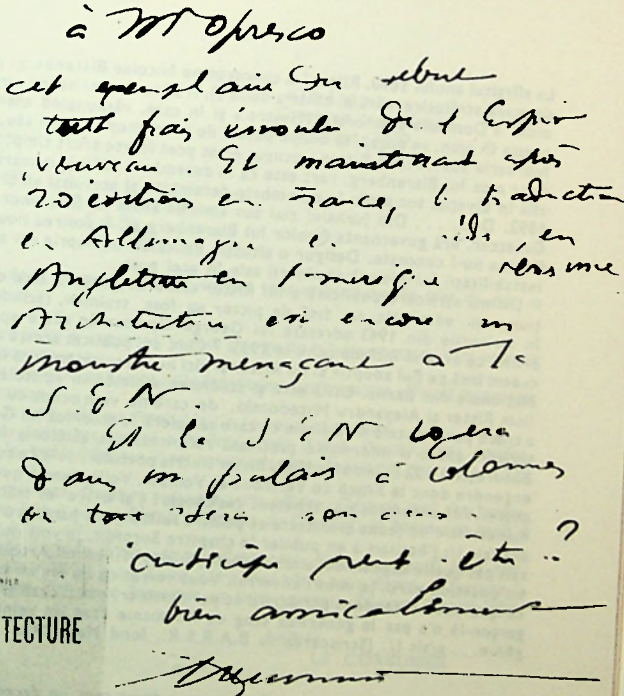
Von Ion Luca Caragiale

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



à l'ami Opresco
d'abord être convaincu ;
pour cela juger les faits
Exiger, obtenir des précisions
puis, agir,
Mais agir !
Sinon c'est
La paralysie du monde.
Amicalement. Le Corbusier. Oct. 1930

@Asociația Ziariștilor Independenți din România


à Mr Opresco
cet exemplaire du début
tout frais émoulu de l'Esprit
Nouveau. Et maintenant après
20 éditions en France, les traductions
en Allemagne, en Suède, en
Angleterre en Amérique Vers une
Architecture est encore un
monstre menaçant à la
S.D.N.
Et la S.D.N. logera
dans un palais à colonnes
ou tout sera non-sens...
J'anticipe peut-être..?
bien amicalement
[signature]

à Mr. Opresco
Cet exemplaire du début tout frais émoulu de l'Esprit Nouveau. Et maintenant, apres 20 éditions en France, des traductions en Allemagne, en Suède, en Angleterre, en Amérique, *Vers une architecture* est encore un monstre menaçant à la S.D.N. Et la S.D.N. logera dans un palais à colonnes ou tout sera non-sens. . . J'anticipe peut-être? Bien amicalement. Le Corbusier

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La sfîrşitul anului 1890, Ritter l-a cunoscut pe Nicolae Blarenberg, jurist şi politician de mare strălucire, căruia, chiar a doua zi, îi adresa o scrisoare care începe cu formula « Domnule şi onorate Maestre » şi în care, răspunzînd ofertei formulate de acesta în ajun, se angaja să ocupe postul de preceptor al fiului său, începînd cu luna februarie 1891. Fie că Ritter a ocupat acest post foarte scurt timp, fie că a frecventat doar casa lui Blarenberg, cert este că în decembrie 1890 şi ianuarie 1891, Ritter se afla în Elveţia, tot acolo în octombrie-decembrie al aceluiaşi an şi la mijlocul anului 1892. Deci. . . . Din jurnalul mai sus amintit aflăm că fiica unor prieteni, Marthe Graetzer, era guvernanta fiicelor lui Blarenberg şi, la sosirea noului preceptor, s-a făcut a nu-l cunoaşte. Desigur o situaţie delicată, improprie (în afara veleităţilor şi instabilităţii lui Ritter) rămînerii sale în acel post.

Ultima scrisoare publicată a lui Ritter către Grigorescu este din 1903, dar afecţiunea şi admiraţia sa faţă de pictor au fost trainice, făcîndu-se simţite chiar în scrisorile din 1943 adresate lui George Oprescu de către aproape octogenarul critic, ce avea să închidă ochii în 1955. 7 Cînd am publicat aceste scrisori nu-l cunoscusem însă pe fiul adoptiv al lui Ritter şi nici nu consultasem încă fondurile Bibliotecii Naţionale din Berna. Utilă este şi studierea schimbului epistolar dens dintre William Ritter şi Alexandru Macedonski, de care ne vom ocupa cu alt prilej. Însă, fără a trece peste notele de duioşie cu care se referă la moartea lui Grigorescu, în aceste scrisori aflăm o informaţie preţioasă referitoare la călătoria lui Le Corbusier la Bucureşti. La 22 noiembrie 1912, Ritter îi scria poetului. . . « Le succès de Grigoresco engendre donc le *Kitsch* de Vermont et Ventzel. Voilà donc à quoi en est votre jeunesse. Vos mondains qui achètent ces choses? J'ai entre les mains en ce moment le manuscrit d'un jeune architecte et peintre suisse qui à parcouru l'Orient il y a deux ans /sic !/; j'hesitais à en publier le chapitre *Bucarest*. Je vois qu'il à vu juste à je ne sais pas quelle exposition, alors ouverte/Salonul Tinerimii Artistice, 1911/. Le voyage en question paru, je vous l'enverrai. Vous verrez ce qu'est un vrai jeune pour nous, ce que nous entendons par écrire et par dessiner, par travailler en voyageant. Et ce garçon-là n'a pas le généreux sang de Roumanie dans les veines, ni ne se croit du génie. . . »/sic !/. (Scrisoarea la B.A.R.S.R., fond Macedonski : S 67(26))

●

Dacă legătura dintre Ritter şi Grigorescu a durat cam un deceniu şi jumătate, aceea cu ţara noastră şi cu românii s-a întins peste o jumătate de secol.

---

[1] Scrisoare din 18 septembrie 1930, adresată lui George Oprescu (reprodusă în anexă)

[2] Scrisoare purtînd aceeaşi dată cu cea de sus.

[3] à Mr. Opresco
l'ésprit de ce livre saurait-il être en cette année 1927 l'ésprit de la S.D.N.? En toute sympathie. Le Corbusier. Sept. 1927. *(L'Art décoratif d'aujourd'hui)*
à Mr. Opresco
Cette tentative d'organisation qui est aussi un peu S.D.N. . . mais avec peut-être moins de compromis. En souvenir de nos entretiens de Genève. Le Corbusier. Sept. 1927 *(Urbanisme)*.
à Opresco
Ami de la première heure cette histoire d'un faste moderne.
Oh ! combien virtuel !
L'Ariana verra mieux !
Bien cordialement,
Le Corbusier, nov. 1928

[4] Le Corbusier şi G. Oprescu s-au întilnit cu prilejul unor colocvii organizate sub egida Comisiei Internaţionale de Cooperaţie Intelectuală, intervenţiile fiind publicate în seria de volume *Entretiens*.

[5] Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*. Ed. Forces Vives. 1966.

[6] cf. George Oprescu. *Corespondenţa lui Nicolae Grigorescu*, în Analecta II, 1944

[7] cf. Radu Ionescu, *William Ritter despre Nicolae Grigorescu*, în Revista Muzeelor, 1973, No. 3, p. 248—252

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LE CORBUSIER
Jeanneret
Architecte
35, Rue de Sèvres
Paris
Tél. Fleurus 39—84

« Le Lac »
Corseaux près Vevey
le 18 sept. 1930

M. Opresco
S.d.N.
Genève

Cher ami,

Merci vivement de la magnifique occasion que vous m'avez donnée hier de voir le Président.

Voici la suite:

Inclus la lettre que je lui ai annoncée. Je vous charge de la lui remettre. Vous pourrez ainsi en prendre connaissance.

Et vous pourrez la remettre en temps utile étant admis, qu'en toutes affaires humaines, le plus vite est le mieux !

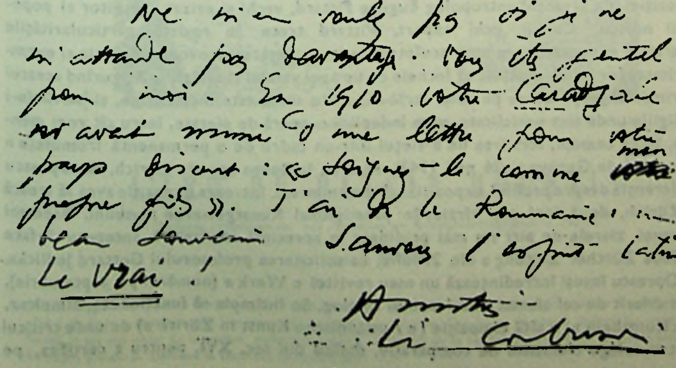
Un mot de vous de tout cela me ferait plaisir (adresse ci dessus).

Le double de cette lettre est envoyé en même temps à mrs. Osusky, Sato, Loudon. J'en envoie de même le double à Bonnet. Il est pessimiste. Je ne le suis pas, pas encore ! du moins.

Je pense, je sais que mrs. Osusky s'aidera à cette affaire. C'est un ami des jeunes. J'ai eu une grande joie à savoir Bonnet directeur de l'Institut. Je pense que petit à petit, les choses vont à leur solution.

Ne m'en voulez pas si je ne m'attarde pas d'avantage. Vous êtes gentil pour moi. En 1910 vôtre Caradjale m'avait muni d'une lettre pour vôtre pays disant: « Soignez-le comme mon propre fils ». J'ai de la Roumanie un beau souvenir. Sauvons l'esprit latin, le vrai !

Amitiés
LE CORBUSIER


Ne m'en voulez pas si je ne m'attarde pas davantage. Vous êtes gentil pour moi. En 1910 votre Caradjale m'avait muni d'une lettre pour mon pays disant: « Soignez-le comme mon propre fils ». J'ai de la Roumanie un beau souvenir. Sauvons l'esprit latin, Le Vrai !

Amitiés
Le Corbusier

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Interferențe în imagini

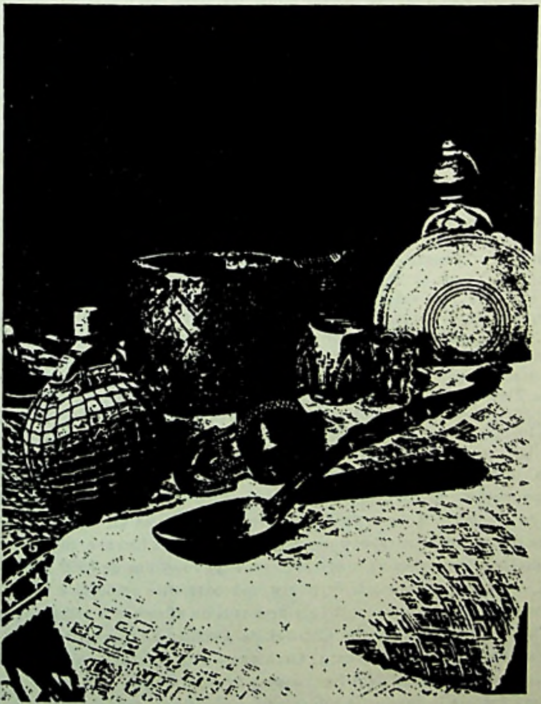
În vreme ce lui Le Corbusier îi plăcea să-și amintească (în corespondența cu G. Oprescu, la Geneva) relațiile sale cu Caragiale, opera acestuia cîștiga noi aderenți în perimetrul elvețian. Povestirea sa *Hanul lui Mînjoală* acoperea întîia pagină din « Der kleine Bund » într-o traducere realizată în colaborare de soția lui Oskar Walter Cizek (ea semna Mattescu) și actrița Theamaria Lenz. Contribuția actriței a mers mai departe, căci a introdus textul în repertoriul de lecturi publice prin care se evidenția în turnee destinate auditorilor de limbă germană. Turneele ei depășeau, evident, granițele elvețiene. Să-i fi fost dat lui Caragiale să revie, pe această cale, în ambianța în care îl cunoscuse marele arhitect originar din La Chaux-de-Fonds?

Pe o ipotetică hartă a relațiilor româno-elvețiene, Chaux-de-Fonds se înscria încă înaintea suitei de împrejurări culminînd cu vizita lui Le Corbusier la București. El fusese precedat de un conațional, numitul Jules Jacot-Guillarmod, pictor de audiență locală, ajuns și el să ne viziteze imediat după 1860, lăsînd tablouri cu subiecte valahe (reproduceri în « Adev. lit. și art. », 2 sept. 1934, p. 4), plus un « jurnal de călătorie » prin Transilvania. Zăcea uitat caetul său de însemnări, pînă ce, nu altcineva decît William Ritter, la 1891, l-a făcut public în « Feuille d'Avis » din Neuchâtel. Vestea existenței lui a parvenit la cunoștința noastră destul de tîrziu. Comentat, pe rînd, de Nestor Urechia (1928), de N. Iorga (1930), se mai oprea asupra lui, G. Oprescu (revista « Transilvania » 1943, pp. 881—886).

La acea dată, profesorul și istoricul de artă român era angajat într-o serie întreagă de acțiuni menite să stimuleze, în Elveția, interesul față de spiritualitatea românească. După inițiativele luate de Lucian Blaga în același scop, au fost cele mai consistente contribuții la o mai bună cunoaștere și apropiere. Sub genericul « Arta țăranului român », era deschisă la Geneva, spre finele lui mai 1943, o mare expoziție, concurcînd în amploare pe aceea identică tematic din 1925, organizată deasemenea în sălile Muzeului Rath. Presa din țară consemnează prompt evenimentul (cf. « Universul », 3 iunie, p. 7). Urmează rezumate ale comentariilor din ziarele de la ața locului. În primul rînd, este reținut foiletonul semnat, în ajunul deschiderii expoziției, de savantul antropolog Eugène Pittard, vechi și avizat prețuitor al poporului nostru. Cu un ochi expert, Pittard trece în revistă particularitățile diverselor exponate: ceramică, sculptură în lemn, țesături, covoare. Bogăția și exemplaritatea lor îl îndreptățesc să încheie cu un apel valabil și astăzi: « Asigurînd acestui patrimoniu perpetuarea pe solul străbun, acolo unde este încă tenace, și salvîndu-i vestigiile unde sînt periclitate, vom îndeplini o operă de pietate, întru cît vom menține, între oameni, fericirea de a viețui într-un cadru de o permanentă frumusețe » (« Journal de Genève », 26 mai 1943). Paralel, la Berna apoi la Zürich, G. Oprescu conferenția despre profilul expoziției. De altminteri, întreaga expoziție avea să treacă la Zürich, două luni mai tîrziu, în prestigiosul Kunstgewerbe museum. Asemeni Genevei, ziarele de aici nu mai prididesc în aprecieri admirative. Începutul îl face « Neue Zürcher Zeitung » din 29 iulie. La solicitarea profesorului Gottard Jedlicka, G. Oprescu însuși încredințează un eseu revistei « Werk » (numărul pe septembrie), text diferit de cel afectat excelentului catalog. Se întîmpla să funcționeze, simultan, la « Kunsthaus », o altă expoziție (« Ausländische Kunst in Zürich ») de unde criticul nostru culege elemente de comparație, datînd din sec. XVI, pentru a certifica, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

September 1943 — WERK — 30. Jahrgang Heft 9



Gourdes, gobelets et ustensiles en bois, sur une broderie du Banat

L'ART DU PAYSAN ROUMAIN

Quelques remarques sur une exposition au Kunstgewerbemuseum à Zurich

par G. Oprescu

Ce qui frappe tout d'abord le visiteur de l'exposition de « l'Art du Paysan roumain » au Kunstgewerbemuseum, Zurich, c'est son unité de caractère, malgré la variété des objets présentés. Derrière la foule des broderies, des tentures, grandes et petites, des bois sculptés, des pots, des pichets et des écuelles en terre vernissée, derrière même les ustensiles domestiques de toutes sortes, on sent un esprit unique, une seule manière d'envisager l'existence et d'en jouir, de réagir devant les petits événements de la vie journalière, bref: la même âme.

Et il doit en être ainsi. D'un bout à l'autre du pays roumain le même peuple continue de mener une vie qui, dans ses lignes essentielles, [illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de o parte vechimea, pe de alta originalitatea de stil a broderiilor aplicate pe bluzele țesute de țăranca de la noi. În mod similar, insistă asupra fericitelor îmbinări de culori, « unele intense, altele tandre, părînd a ieși din preocupările vreunui *fauv*, un Matisse, de pildă, dar mult mai devreme », Aspectul ceramicii, diversificate după regiuni, îi oferă motive de a împinge mai departe sugestiile comparatiste. În obiectele provenite din Oltenia găsește forme clasice de obîrșie romană, combinate ulterior cu înrîuriri bizantine. Un anume decorativism trimite gîndul la gusturile Persiei și, în genere, ale Asiei Mici. Pentru a încheia, G. Oprescu evidențiază intențiile organizatorilor prezentei expoziții de a pune la îndemîna publicului cultivat, care e de presupus că vizitase cu cîteva luni în urmă expoziția de « artă romană contemporană » elemente spre a dobîndi o mai adîncă înțelegere a resurselor creatoare tipic românești.

Într-adevăr, între 13 febr. — 14 martie 1943, « Kunsthalle » din Berna a adăpostit un larg evantai de picturi, lucrări de grafică și sculpturi, reprezentative pentru un număr apreciabil de artiști, înscriși în catalogul expoziției în ordine alfabetică: Marius Bunescu, H. H. Catargi, Șt. Dimitrescu, Th. Pallady, G. Pătrașcu, I. Țuculescu. Comisarul expoziției a fost Oscar Walter Cisek, autor — în catalogul cu destul de numeroase reproduceri — al unui substanțial excurs critic, unde se fac referiri și la alți exponenți ai mișcării noastre artistice, în primul rînd la Brâncuși. Și această expoziție a itinerat, fiind mutată la Basel, unde se vernisa pe 2 mai cu o ceremonie onorată prin chiar cuvîntul președintelui consiliului cantonal, dl. Zweifel (cf. « Universul », 8 mai 1943, p. 7). Din partea elvețiană, reprezentată în comitetul de organizare al expoziției, o contribuție specială a adus dr. Hans Zbinden. În calitatea sa de coordonator al unei serii de tipărituri de editura de artă « Iris » din Berna, inițiază un album, în majoritate alcătuit pe baza reproducerii de lucrări expuse la « Kunsthalle ». Sunt 12 reproduceri policromii, de o calitate remarcabilă, precedate de un cuvînt înainte al profesorului G. Oprescu. — (Să reținem, în paranteză, că simultan mergea în vizită la București o delegație avînd în componență pe fostul director de la « Journal de Genève », Edouard Chapuisat, însoțit de scriitorul Robert de Traz.). Ne întoarcem la G. Oprescu. Stimulat, probabil, de reușita anterioară, el pune pe picioare o nouă lucrare, mai puțin somptuoasă dar de mai largă perspectivă istorică: *La peinture roumaine de 1800 à nos jours*, apărută imediat, în centrul universitar Fribourg, sub auspiciile editurii « Egloff ». Un studiu de aproape 50 de pagini reconstituie procesul de afirmare a artei noastre naționale, de la Ch. Wallenstein și Anton Chladek la Luchian Grigorescu. Momentul de maturizare — Andreescu, Grigorescu, Luchian — este deosebit pus în relief. Față de expoziție, se face dreptate lui Iser, copios prezentat și în cele aproape o sută de reproduceri. Intrate în fondurile bibliotecilor elvețiene, toate aceste tipărituri reprezintă, potențial, factori activi de atracție, continuînd să opereze asupra opiniei publice.

Pe căi neașteptate, nu încetează să răzbească ecouri, semne inedite de interes. Astfel, într-un număr dedicat lui Ramuz de publicația « Alliance culturelle romande » (nr. 24, sept. 1978), găsim reproducerea color a unei tradiționale picturi populare pe sticlă, de sorginte transilvană, datată 1875, exemplar dăruit scriitorului elvețian de muzicologul și folcloristul nostru Constantin Brăiloiu. Era un obiect ce făcea parte, de ani de zile, din ambianța familiară a casei lui cunoscută sub denumirea « La Muette ».

GEO ȘERBAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O imagine românească aflată în ambianța lui Ramuz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Au Victoria Hall : Clara Haskil-Pierre Fournier

Deux des interprètes les plus éminents de notre époque associant leurs talents pour apporter leur contribution aux Journées genevoises du Réfugié, voici un geste d'une belle noblesse qui a été accueilli chaleureusement par le public genevois, et qui mérite d'être relevé.
... nous entendions, et qui ont fait si sou... les délices des auditoires genevois.
L'émotion contenue de Clara Haskil ... che pureté de ses interprétations, sa ... telligence, ne tentons pas de décrire ce qui fait l'emprise totale de cette ...

... mir der „Bund" gemeldet hat.

Sempach und Posada

... So ungewöhnlich und imponierend, wie ihn eine Skizze an dieser Stelle gezeichnet hatte, trat Professor Nicolas Iorga gestern abend in der Hochschule vor ein auserlesenes Publikum, unter dem man neben dem rumänischen Gesandten und weitern ausländischen Di...

Rumänische Vol...

Die Sammlung von Ueber... licher Volksdichtung, von der ...wirth in der Sitzung der ...lkskunde vorzügliche Prob... bekanntgab, schöpft ... dem reichen und ...ser urkräftigen un... den Eindruck, da... ...denften Gruppen der ...n, Weihnachtsgesängen ...drungen — bezeichnende ... diesen gewiß die dichte... ...band des auswählenden D...

UNE IMPORTANTE EXPOSITION

L'art du paysan roumain

Sans doute, beaucoup de personnes ont gardé le souvenir de l'admirable exposition d'art populaire roumain que le Musée Rath abrita en 1925. C'était la première fois, qu'à Genève, le public prenait contact avec cette si intéressante civilisation, et un succès de longue durée récompensa les organisateurs à la tête desquels se trouvait le prince Carol — qui avait prêté ... ments de sa collection.
Jeudi s'...

... tence, mais comme un cadre ... entourer la vie de tous les jours.
Et ces paysans, vous le consta... nous donnent une grande leçon.
En passant devant ces broderies, ces sculptures sur bois, ces peintures, les icones, ces tapis, de tons et ... ces céramiques qui jamais ne ... par leur forme, ni par leur or... contemplons un art autochtone ... dont l'origine remonte ... manité. C...

BEAUX-...

Musée Rath : L'Art ...

A peine avez-vous franchi le seuil du Mus... que vous apercevez à votre gauche un ... bronze, plus grand que nature, et qu...

... construisaient un dôme ... aux méditations; sur les pentes où passent les grands troupeaux de moutons, les traditions sont restées vivantes et sincères.
Le royaume du roi Michel apporte aujourd'hui à Genève l'image multipliée d'une physionomie où l'homme et la femme ont des parts égales. Il nous montre, avec simplicité, sans inutile apparat (voyez comment ...) ce qu'une popula... artiste peut, sans imitation, sans servilité esthéti... que, par ses seules forces ...

... archéologu... pour nous parler la preuve, en ce ancien et toujo... céramique ne ... ses caractères. s'agirait donc cet enchaînem... décoration sp... ractérisée pa... abstractions ... ... nementation ...

Die ... autocht... licher ... tionen ... lung, ... sind in ... allzu zah... ... und Tan...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

...lksdichtung

...ungungen aus rumäni-
...bermann Haus-
...berner Gesellschaft für
...n mit klugen Erläute-
...bloß eine hohle Hand
...och heute sprudelnden
... frischen Poesie, aber
...die Auswahl von den
...lieder — den Balladen,
... Todesliedern und Be-
...Beispiele bringt und un-
...ich schönsten. Die sichere
...isters Lucian Blaga

THEATRE ET MUSIQUE

Georges Enesco

Il faut être engagé aux Nouveaux Concert... pour avoir une salle comble, car c'est une sall... de la Réformation pleine comme on la voit r... rement — depuis quelque temps du moins — o... applaudissait, hier soir, M. Georges Enesco ... Mlle Clara Haskil. J'ai d'ailleurs le regret de ... pas être d'accord avec le public sur la mani... dont il distribua les marques de son admirat... Les plus vives allèrent à la *Sonate* (dans le ... ractère populaire roumain) de M. Enesco. ... entendait louer l'effort acrobatique aussi ...

...sonnable pour ... comme moi, ...sces tissus, ces ...aives que sont ...dessins variés, ...r offusquent, ni ...ésentation, nous ...

vaille le bois sous par la construction de ses chapelles, mais par mille choses encore: par les croix de types divers, que montrent les cimetières, entre autres par ces croix triplées si caractéristiques, par ses bahuts, ses ... presses à fromage blanc ... ses porte-vaise...

... d'un ... supérieur. Les fresques peintes sur les murs des anciennes églises montrent des princesses dont les costumes de brocart recouvrent des vêtements de dessous pareils à les paysannes: les nobles ne pouvaient faire que les laboureurs.

... les objets qui sont peut-être les plus ... tifs de l'art féminin paysan sont les tapis ... variétés de plans et de décoration sont ...

...férents départements de la Roumanie ne ... pas des tapis de même sorte. A l'or... ...u géométrique, florale, animale (il en ... merveilleuses), à la présence ou à l'absence ... les connaisseurs distinguent les tapis ... de ceux de la Moldavie, de la Bess... la Bucovine ou de la Transylvanie. ...is sont teints avec des couleurs végé... ...es par les femmes elles-mêmes, avec ... avec des feuilles. Ils sont alors, avec ... assourdis, tout harmonie. Faisons des vœux pour que les couleurs brutales dérivées de l'aniline, ces destructrices de l'art paysan, introduites, hélas! dans toutes les campagnes, ne viennent pas, à tout jamais, supplanter ces préparations naturelles, de tonalités si heureuses.

Cet art du paysan roumain qui contient en lui ...mène tant de charme, tant de superbe élégance, de vertus artistes, tant de fraîcheur naïve, d'enseignements, est menacé par l'industria...tion moderne qui atteint la Roumanie comme ... autres pays. Il faut, pour notre dilection, ...ter d'en recueillir, partout où elles existent, le... ...iverses présentations. Et sur place même, il fau... ...e protéger hardiment pour qu'il dure. Car il e... encore vivant en bien des endroits du royaume. En lui assurant la perpétuité dans le sol ance...tral, dans les lieux où il est encore tenace; et en ... sauvant les vestiges là où il est en danger, nou... accomplirons une œuvre de piété, puisque nou... maintiendrons chez les hommes la joie de viv... dans un cadre fait de permanente beauté.

...ARTS

...du Paysan roumain

... ...our les rapports du paysan roumain avec ...e, et la nature où il vit, pour mieux ... conditions sociales et les ressour-... ... la main libre. ... paysan roumain tous les ob... ... il ne mangerait pas vo-...

Rumänische Kunst der Gegenwart

Kunsthalle Bern

...länder, die heute noch eine altüberlieferte ...ne Volks- und Kirchenkunst in natür... ...rtsetzung von nie unterbrochenen Tradi... ...flegen — ohne künstliche Wiedererwe... ...matschutz und besondere Werbungen — ...nd um Europa heute sicher nicht mehr ...eich. Rumänien muß eines ... ...rühmlich...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Două panouri din cele 153 ale plafonului romanic de la Zillis (sec. XII) cel mai vechi ansamblu de pictura de acest fel, păstrat în Europa.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

INTRE OGLINZI PARALELE

EXISTENŢĂ ŞI FICŢIUNE

În opera vastă şi pluridimensională (poezie, proză, publicistică, traduceri) a lui Méliusz József, romanul Muzeul Horace Cockery; Elegia fărîmată a lui Horace Cockery *(Ed. Kriterion, Bucureşti, 1983) ocupă un loc aparte, şi reprezintă neîndoios unul din vîrfurile masivului lanţ ce constituie un fenomen încă neîndeajuns explorat al geografiei noastre literare în acest sfîrşit de veac. Spirit sintetizator, Méliusz (n. 1908) şi-a îmbogăţit în ultimul deceniu şi jumătate remarcabila operă cu o suită de cărţi ce se profilează drept nişte explorări adînci şi însumări complexe ale veacului XX, a căror modelare estetică se fundamentează pe dinamismul colajului, sudînd organic romanescul, eseul, notaţia de călătorie, jurnalul, poemul în proză sau proza ritmată într-un şuvoi textual de o rară incandescenţă, alternînd empatia patetică cu ironia raţională, acribia obiectuală cu lirismul vizionar, colocvialul cu barocul, meditaţia cu fantasticul de sorginte suprarealistă* (Cafeneaua iluziilor; Fără cafenea; Cafeneaua Tranzit; Cafeneaua occidentului).

Fragmentele de mai jos sînt subcapitole din partea întîia a Muzeului... *poetului Horace Cockery, în care se relatează biografia eroului, precum şi întîlnirile autorului cu fictivul, dar atît de realul personaj, întruchipare a spiritului de avangardă angajată-antifascistă, precum şi (printre altele) marginaliile autorului în procesul de « traducere » a elegiilor lui H. C., publicate în partea a doua a cărţii. Jocul inefabil al transparenţelor dintre autor şi personajul său dă un farmec aparte texturii dense, ale cărei divagaţii rafinate converg pînă la urmă ca un rechizitoriu de febrilă pulsaţie împotriva fascismului, a variatelor lui forme şi apariţii. Spaţiul helvetic se configurează în aceste pagini în două ipostaze: în atmosfera de umanism, ca tradiţie şi act existenţial din casa savantului filolog Meyer, precum şi în cea din Spiegelgasse, a acelui Zürich care oferea adăpost revoluţionarilor şi revoltei Poeziei. Autorul şi eroul său se întîlnesc la intersecţia acestor două dimensiuni ale spiritului secolului, într-un Zürich al începutului deceniului al patrulea, cînd Europa se afla în pragul marii ei răspîntii. Surprindem de fapt ultimele roze ale soarelui european dinaintea dezlănţuirii furtunii.*

SÁSZ IÁNOS

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MÉLIUSZ JÓZSEF

«Muzeul Horace Cockery»

2. L-am cunoscut pe H. C. pe cînd aveam douăzeci de ani, în casa iubitului meu magistru dr. phil. et theol. Arnold Meyer, acolo unde răstimp de două semestre — aproape un an — beneficiam de statutul unui soi de fiu adoptiv și de ucenic în ale științelor. Uitîndu-mă îndărăt, această atracție reciprocă, dintre savant și învățăcelul său răsăritean cu caș la gură, în stare să augmenteze debila și provinciala-mi încredere în sine, mi se pare cu atît mai bizară astăzi, cu cît, deși eram un student zelos al cursului de exegeză a Noului Testament în limba greacă — curs cu pronunțat caracter raționalist — al profesorului de filologie, de fapt pe mine mă interesa teologia dialectică, respectiv cea existențialistă, legată de numele lui Karl Barth, pe care o preda, la nivel de conferențiar pe atunci, la facultatea de filosofie din Zürich, profesorul kierkegaardian Emil Brunner. — La Cluj un asemenea curs cădea în sarcina lui Tavaszy Sándor. — În vremea mea, Brunner preda, timp de două semestre, etica dialectică.

Cred că nu mă înșel dacă, răsfoind caietele de curs din acea vreme, voi considera direcția Barth-Brunner, prin comparație cu existențialismul lui Sartre, demolat ulterior cu atîta nerăbdare de Lukács ca o teologie nou-experimentală și nu existențialistă, tocmai prin raportare la dialectică. După cunoștințele mele, această școală nu și-a depășit obiectivele propuse, respectiv încercarea de a-și găsi un punct de sprijin în opera tandemului Schelling-Kierkegaard și în scrisorile elenisticului Sf. Paul. Lukács va denumi teoria gînditorului francez, în cartea sa scrisă împotriva lui Sartre, «existentialisme théologico-mystique» și va considera curentul sartrian — ca pe o teologie din capul locului «concepută împotriva lui Marx». (În Georg Lukács: *Existentialisme ou Marxisme*, traduit de l'hongrois par E. Kelemen, Les Editions Nagel, Paris, 1948, Vezi III. 3: Sartre contre Marx, *Idem*, 141—160.) Să nu abordăm aici, mai pe larg, disputa Sartre-Lukács, să ne mulțumim a nota, totuși, că premonițla și temerea critică a lui Lukács, potrivit căreia extențialismul lui Sartre «va deveni fără vrerea sa o ideologie a reacțiunii», s-a dovedit a fi justificată: se pare că reacțiunea europeană n-a purtat o mai aprigă și mai crîncenă bătălie, decît împotriva aceluiași Sartre, interesat de marxism. Iar existențialismul german teologico-protestant s-a opus cu cea mai mare consecvență, după venirea la putere a lui Hitler și în perioada celui de al II-lea război mondial, practicii brutale, genocide și necruțătoare a fascismului. Astfel, problema care se punea atunci era salvarea libertății și a personalității umane, iar tînărul care fusesem, încerca și el, bîjbîind chiar, să pipăie, să detecteze unde se află izvorul de lumină — norul de ceață? — al libertății. De ce insist asupra acestora, deși, aparent, nu sînt la obiect?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru că tocmai înainte de prima întîlnire cu H. C., petrecută în casa profesorului Meyer, mă preumblam cît e ziulica de lungă prin pădurile de pe Dolder, pentru a găsi o cracă de care să mă atîrn cu succes, slujindu-mă de cureaua pantalonilor. Dar emoția, noutatea, tensiunea întîlnirii cu H. C. îmi măturară din cale pe neînțeleșii Kierkegaard, Heidegger, Karl Barth — cel din urmă va spune în curînd *nu* fascismului înscăunat la putere, tocmai în virtutea consecvenței față de etica existențialistă — și el, H. C., mă va mîntui de moartea voluntară, fără ca s-o știe. Nu i-am mărturisit-o niciodată; probabil m-aș fi rușinat s-o fac. . . . Cu ce spor de autenticitate a acceptat consecințele morale ale acestei filosofii Sartre, necunoscut mie pe atunci, față de cel care i-a inspirat atît pe el cît și pe Karl Barth, anume Heidegger, împăcat — în mod tranzitoriu, ce-i drept, — cu totalitarismul teutonic al lui Hitler ! E un fapt pe care pînă și Lukács va fi nevoit să-l aprecieze ca pozitiv, atunci cînd scrie, la pagina 104 a cărții sale polemice, că idealul de libertate dus pînă la stadiul de mit a fost în stare să-i mobilizeze pe gînditorii existențialiști împotriva fascismului, fără deosebire de origini ori apartenență la curente și că « acest protest abstract fără conținut, împreună cu reflexul său, noțiunea abstractă de libertate, a fost în stare să pîrguiască, la nu puțini dintre dînșii, asumarea mitică a opoziției, a Rezistenței ». Iată ce idei și ce atitudini se conturau și se confruntau în spațiul spiritual al Europei din vremea aceea; și tocmai atunci, cînd criza economică prindea să se desfășoare, întîmplarea mi-l aduce în cale pe H. C. în casa profesorului de la Zürich. Spre norocul meu, întrucît, altminteri, cine știe în ce direcție îmi alunecau pașii. Efectul spiritului său asupra gîndirii mele se pare a fi la fel de esențial ca influențele primite din partea lui Gaál Gabor, Kassák Lajos, Fábry Zoltán.

3. De la primele conferințe ale lui Arnold Meyer, logica sa, optica asupra istoriei, raționalismul său au avut efectul unei revelații pentru tînărul zelos care eram, învățăcel în căutarea drumului, fără ca, totuși, această revelație să aibe drept urmare o opțiune imediată. Conversația noastră dintîi, după prima oră universitară, purtată pe coridorul etajului I al impozantului edificiu, s-a încheiat cu o invitație la masa de prînz, la locuința vîrstnicului magistru de pe Haulaubstrasse, o stradă plină de cotituri pe Zürichberg. Mă primi o casă simandicoasă, nu aristocratică, dar opulentă, tipică pentru marea burghezie, unde am încercat, cu stingherеală, să ghicesc ce tacîmuri se cuvine să folosesc la anume feluri. În afara celor doi bărbați — unul moșneag, celălalt, subsemnatul, june — luară loc la masă trei fete. Leni, fiica cea mare a profesorului, domnișoară bătrînă, cu cincisprezece ani mai vîrstnică decît mine — o copie germană identică după tătîne-său, Meyerii fiind veniți la Zürich de la Bonn — precum și tinerele Rowlings din Bath, de un leat cu mine: Eleanore, liceană, și Marjorie, studentă la Conservatorul din Zürich, membre ale familiei în toată puterea cuvîntului. De ani de zile trăiau « în regim de pension » sub acoperișul casei Meyer. E de la sine înțeles că, pe parcurs se vor înfiripa oarecari relații amoroase între mine și fiecare dintre ele, urmînd ca, în cele din urmă să mă statornicesc la Marjorie, violoncelista. Dar acesta e un roman diferit, care — în suita altora — nu va fi încredințat niciodată hîrtiei. . . Iată-ne după primul prînz, urcați în odaia de lucru de la etaj, pentru ceașca de cafea diluată în stil nemțesc; are loc o lungă discuție între domnul profesor și studentul care eram. Pe Arnold Meyer nu numai că-l amuza, dar îl și preocupa cum a devenit învățăcelul său, nu de mult catolic, un adept al filosofiei și teologiei protestante; ba mai mult, se grăbi să stîrnească cu afabilitate interesul studentului pentru mișcarea socialistă calvinistă din Cercul Ragazz, înjghebat undeva pe la periferia Zürich-ului. Poseda oarecari informații despre fenomenele vieții spirituale ungare din veacul al XIX-lea. Era vădit că-i plăcea să dea amănunte, pe cînd răspîndea fumul havanei, despre premiera germană a *Tragediei omului* la Hamburg. Ca să-mi dovedească bucuria, îmi recită, cu ochii închiși, lungi pasaje

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din textul lui Madách. Invitaţiile la prînz se înmulţiră. Voi afla, ulterior, că profesorul Meyer a dat curs, astfel, unui vechi obicei universitar; profesorii de la catedrele umaniste perseverau îndeobşte nu numai în a-i invita la prînz cu regularitate pe studenţii veniţi din ţări îndepărtate, dar îşi şi asumau rolul de mentor spiritual şi ştiinţific al lor. Peste cîteva săptămîni, cînd am luat cuvîntul la un seminar, Arnold Meyer m-a informat că de-acum îi pot fi oaspete permanent la prînz, în serile mele libere mă primeşte la cină si că-mi pune, cu încredere, biblioteca la dispoziţie. Nu numai că-mi oferea prietenia, dar mă ruga să-i accept încîntat oferta de a mă simţi în casa lui ca un membru al familiei, cu atît mai mult cu cît cele trei tinere din casă sînt de acord cu el în această privinţă, ba mai mult, li se alătură şi Frau Gerda, menajera. Acolo, în ambianţa profesorului, am deprins comportamentul de tip şi rang burghez-european. De pildă, desfăşurarea meselor avea totdeauna şi de netăgăduit atmosfera unui ritual. Nu doar din cauza formalităţilor de prînz sau de seară, ci şi a felurilor servite, căci — avîndu-le în vedere pe fetele Rowlings — prepararea lor în tradiţia, pe jumătate renană, pe jumătate germano-elveţiană, era parţial lipsită de gust ca urmare a procedeului englez de a subţia ori îndesi mîncărurile. Şi totuşi, nu alcătuirea bucatelor avu asupra mea efectul unui elevat stimulent ci, înainte de toate, conversaţiile încinse pe cînd luam masa. Se abordau variate teme: viaţa cotidiană a universităţii, politică, biserică, arte, filosofie, literatură deopotrivă. La toate acestea, mai adaug după amiezile de sîmbătă în salonul de muzică tapetat în roşu, în care tronau vitrinele înţesate cu porţelanuri fine, pereţii fiind acoperiţi cu picturi în stilul academic german şi gravuri în aramă: Marjorie cînta la violoncel, Eleanore la vioară, domnişoara Leni la flaut, iar eu îmi aduceam obolul la pianină. Profesorul moţăia în fotoliu, aplaudînd alarmat cînd se trezea şi rostea din cînd în cînd, fără convingere: « Schön, wunderschön ». Englezoaicele se înroşeau, vizibil fericite din pricina triumfului lor artistic. Fost-am şi în casele celorlalţi profesori ai mei, la seratele date pentru studenţii lor, organizate săptămînal, cîte una-două; astfel am putut pătrunde în biblioteca existenţialistului Emil Brunner, cel uscăţiv, fără mustaţă, care semăna, în ciuda obrazului său ras, cu Nietzsche, — bibliotecă unde înconjuram idolul, aşezîndu-ne pe perne de-a dreptul pe duşumea, sub rafturile gemînd de cărţi. În casa acestuia l-am întîlnit pe Karl Barth. Însă, deasupra tuturor, căminul adevărat l-a reprezentat casa domnului profesor Arnold Meyer. Zău, în acea perioadă, îmi frecventam mansarda — populată din belşug de şoareci, undeva pe Universitätstrasse, la jumătatea drumului dintre facultate şi primitoarea locuinţă Meyer, — numai spre a mă culca, seara tîrziu. Aş putea spune chiar că această casă-cămin oferită de profesor a însemnat pentru mine o insulă idilică a prieteniei şi omeniei.

4. Cu cele mai sus înşirate v-am înfăţişat prea puţin atmosfera, vremea prin care treceam, deşi aceasta îmi este intenţia. Ce-i drept, în acea perioadă eram incapabil încă să cuprind într-o imagine coerentă istoria trăită şi foarte puţin conştient de ea. Mediul care-mi plămădea personalitatea, sentimentul de a fi acasă întreţinut de ospitalitatea profesorului meu, orele de curs şi seminarii la universitate şi mai ales ceasurile petrecute în biblioteca lui Arnold Meyer posedînd laolaltă un anume atribut de extratemporalitate, îmi întreţineam senzaţia plutirii dincolo de realităţi, părerea existenţei abstracte, o somnolenţă brusc întreruptă de apariţia lui H. C.... Paşte o primejdie... cum, pe cine paşte? A, da, ordinea tradiţională. Ordinea, neştiutoare că, în miezul desăvîrşitei dezordini europene şi mondiale, al haosului social şi de idei, e doar o iluzie. Periclita pe cineva apariţia lui H. C.? Însăşi conformista burghezie intelectuală, tributară veacului al XIX-lea, obişnuită să nu facă rău nici unei muşte, străină de exploatare şi fără a profita de pe urma speculaţiilor la bursă, credincioasă unui spirit cîndva revoluţionar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

devotată educației, științelor, protecției artelor și tuturor cîte privite laolaltă, în ciuda specificei lor detașări, rămîneau anexate, totuși, înrădăcinatului umanism european, plurisecular. Trecuseră cîteva săptămîni de ședere în casa Meyer, mă simțeam de-acum acomodat; după un prînz, la vremea siestei, luînd cafeaua în bibliotecă, profesorul mă pofti la masa cu aspect rococo; deasupra ei se afla un vraf de șpalți, iar alături pregătite sumedenie de creioane ascuțite cu grijă și o radieră. Profesorul mă rugă să-i transcriu corecturile pe un al doilea rînd de șpalți. Îmi explică convențiile tipografice uzuale și mă lăsă de unul singur. Am simțit de îndată că este vorba de un soi de test, de examen. Către seară, magistrul îmi controlă minuțios munca: n-avea nici un cusur. Abia atunci, oarecum stînjenit, își formulă gîndul pe de-a întregul: avea sub tipar, la Leipzig, opera sa capitală și îi trebuia încă un exemplar din corecturi dar îi lipsea colaboratorul de nădejde, în stare să execute lucrarea. Nu am răbdat ca magistrul meu să-și îngaime doleanța, mi-am oferit ajutorul cu aprinsă însuflețire, aproape cu recunoștință, putînd astfel să mă revanșez, în parte măcar, pentru binefacerile neașteptate și extraordinare dobîndite din momentul cînd fusesem poftit, străin venit de aiurea, acceptat și onorat.

5. Opera activității științifice de o viață a profesorului Arnold Meyer — el tocmai trecuse pragul celor 70 de ani — era examinarea și explicarea variantelor copte ale *Noului Testament*. Știam deja, datorită conversațiilor din timpul meselor și plimbărilor prin grădină: noțiunea de « coptă », identică cu cea de Egyptos, adică « egipteană », provine de la greci, derivînd din atributul capitalei faraonilor, orașul Memphis — « Hetka-Ptah », adică « Cetatea spiritului lui Ptah ». La arabi, prin omiterea primei silabe, s-a format termenul de « kopthe », respectiv « coptă », denumire aplicată minorității ce s-a aciuiat între ei, al cărei grai reprezintă chiar ultima variantă a egiptenei antice. Am privit uimit șpalții cu semnele ininteligibile mie, colectate din lexicul contemporan faraonilor de altădată. Îmi îndeplineam sarcina de ucenic voluntar al magistrului, deloc mecanic, ci cu exemplară dăruire. Uneori, lăsînd deoparte șpalții pentru cîte o oră, urmăream explicațiile profesorului. Imaginația îmi era antrenată de remarcile sale tributare calvinismului: « Nu, nu e numai Roma — citez din jurnalul meu — cea care și-a asumat autarhia și permanența, nu contează doar textele grecești și latine ! Pe lîngă elenism, creștinismul limitrof Nilului devine un factor determinant al plămădirii civilizației europene. Egiptul, integrat spațiului mediteraneean ! Și acolo, repet, acolo deasemeni s-a zămislit și și-a durat cultura originală un norod dînd naștere unei noi spiritualități, continuînd — în prelungirea epocii evreiești a Vechiului Testament, după apusul acesteia — civilizația și istoria egipteană. Ce-i drept, Bizanțul, topit în devenirea spiritului european, a avut o influență hotărîtoare asupra scrierii copte. Și unde a dispărut Bizanțul? Copții s-au perpetuat. Grație noii lor credințe. Iată dovezile scrise. Toate drumurile duc la Roma? Ei ! Îngăduie-mi, tinere al meu prieten, un hohot de rîs ! » Firește, profesorul n-a rîs deloc, în schimb mi-a ținut un considerabil expozeu academic despre monofiziții copți, care s-au scindat la 451 din trunchiul creștinității europene. Profesorul a etalat fotografiile executate de el în persoană avînd ca subiect arta creștină a Egiptului sub influență bizantină din secolul IV pînă în secolul VIII, arătîndu-mi o biserică cu trei abside și cupolă din veacul al IV-lea, aflată lîngă Alexandria, denumită bazilica Menos. « Oare ce altceva denotă asemenea viziune — continuase, potrivit însemnărilor mele, profesorul Meyer, — decît amestecul dintre obiceiurile și superstițiile egiptene milenare și elenism? Ar trebui să vezi, tinere amic, mînăstirile din Nubia, stilizarea lor în perfectă tradiție bizantină. Și, înainte de toate, muzeul copților din Cairo. Iar, în *Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale* din Paris, acele texte ale căror clișee le ai chiar în fața dumitale. Firește, adăugă profesorul cu dispreț, ar trebui să vezi originale-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

le, păstrate în Biblioteca Vaticanului ». Îmi făgăduiam că voi învăța limba coptă și voi pleca în pelerinaj pe urmele vestigiilor sfinte pentru știință, asupra cărora maestrul îmi îndreptase atenția. Am continuat să copiez, pe șpaltul secund, corecturile de autor făcute cu mînă tremurîndă. Bineînțeles n-am învățat limba copților și n-am reușit să văd, peste decenii, decît biserica și mînăstirea coptă de la Ierusalim, sus, în inima vechiului oraș, inspectînd străvechea colonie compusă din celule, de forma unei iurte, locuite de călugărițe în straie arăbești, slinoase, cu obrazul mascat. După cum, așijderea, am avut prilejul să privesc, în vitrinele Vaticanului, textele copte, scrise de mînă, a căror înfățișare, mi-a părut familiară, neînțelegînd totuși o iotă din conținutul lor.

6. Cum să nu-mi aduc aminte, deci, cu cea mai firească intensitate, acea zi la Zürich a începutului de mai 1930 — da, era fără îndoială în mai, magnoliile izbucniseră în floare — cînd, în timpul prînzului, se auzi soneria și menajera, Frau Gerda, posesoarea unui dos extrem de opulent, anunță, cu voce disperată și totuși stăpînită, sosirea unui musafir neașteptat: *Herr Horace Cockery, aus Dogshaven*. M-a rugat să vă informez că vine direct din Nubia și că trebuie să-l vadă neapărat pe *Herr* Professor. Fără nici o întîrziere. Domnul este deosebit de insistent. Arnold Meyer tocmai tăia felii rasolul cu un imens cuțit de bucătărie, pe tocătorul gros din lemn de măslin. Ne-am privit, stupefiați, cu toții. Ce neobrăzare și lipsă de bună-creștere ! Ce insolență ! Cine poate fi? Profesorul depuse cuțitul pe masă. Spre surprinderea noastră, obrazul i se destinse, glasul îi tremură de emoție. « Spuneați, Frau Gerda, că domnul susține că a sosit de-a dreptul din Nubia . . . Conduceți-l, vă rog, în salonul albastru. Întrebați-l ce ar dori să bea. Cum e din Dogshaven, ar prefera o băutură scoțiană, de bună-seamă. Serviți-l, rogu-vă. » /. . ./

21. Dînd să ajung către centrul orașului, fie pe cînd mă întorceam de la Universitate, fie mînat de dorul frescelor lui Bodmer, acuzat expresioniste, aflate la intrarea boltită a mînăstirii Fraumünster, de pe malul celălalt al Limat-ului (Istoria Sfintei Genoveva), străbăteam frecvent Spiegelgasse (strada oglinzii) care răspundea în Niederdorf. Într-un fapt de seară oarecare, ne-am purtat amîndoi pașii pe acolo împreună cu H. C. De la dînsul a trebuit să aflu că Spiegelgasse, unde își dezlănțuise *Dada*-ul mîniile în Cabaretul Voltaire, era aceeași veche stradă locuită de însuși Lenin. « Cît mai aproape de Biblioteca Centrală ». Uneori, H. C. introducea pe neprevăzute cîte o frază franțuzească, în miezul perorațiilor sale, formulate într-o germană impecabilă de-altminteri; înaintea casei unde domiciliase odinioară Lenin — citez însemnarea din carnetul meu cu file îngălbenite — exclamă: « Il vécut dans l'énorme présent ! » Cum aș putea traduce acest « énorme »? Imens? Uriaș? Extraordinar? Nici unul din termeni nu e cel potrivit. Poate, totuși, cel mai nimerit ar fi: « Lenin a viețuit în extraordinarul prezent ». Oare, cînd H. C. susținuse că poezia este un mod de existență, înțelegea că poetul ființează și el într-un prezent extraordinar? Astăzi, cunoscîndu-i scrierile de-a fir a păr, cred că și el a procedat aidoma cu memorialiștii pe care i-am pomenit în introducerea acestei însemnări autobiografice: s-a proiectat, cu « crezul » său cu tot, în dimensiunile și semnificația unui timp extraordinar. « De-altminteri — îmi spunea H. C. pe Spiegelgasse — Lenin a formulat aici, la Zürich, negarea sistemului producător de războaie, acele măceluri naționale de pomină în istorie, și ele făcînd parte din timpul extraordinar, negarea unei societății alienate, dereglate, iraționale pînă la ultimele consecințe; stăpînind știința politicii, economiei, societății, istoriei, așa cum s-a dovedit în anul 1917, a elaborat una din modalitățile politice menită negării absolute, plină de urmări practice. Lenin este

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

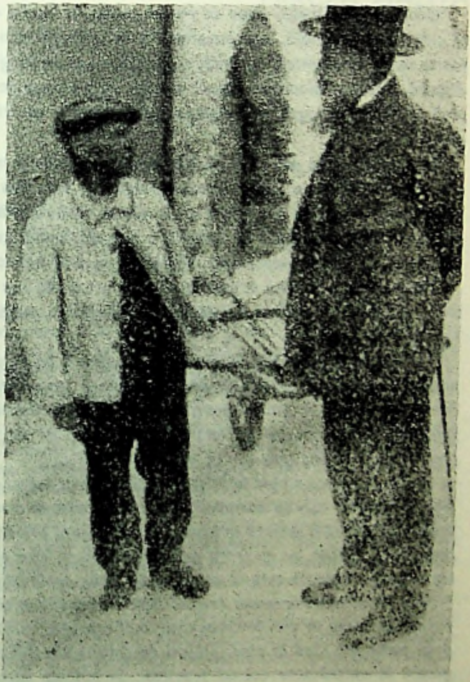
cel care a creat limbajul demolării politice din veacul al XX-lea. Nici nu putea proceda altcum, conform scopurilor sale. — Şi oare ce-au făcut poeţii dadaişti în manifestele, în cabaretul, în peroraţiile lor? Au procedat aidoma. *Dada*-ul a distrus limbajul literaturii, mergînd pînă la anulare, dărîmînd, fără scrupule şi compromisuri, bazele spirituale, numite de Lenin suprastructură. A minat logica şi limbajul prin care sistemele şi puterile militariste s-au formulat pe sine şi şi-au clamat cu grosolănie scopurile, absurditatea şi forţa, aplicate devastator în practică. Futuriştii ruşi au socotit la rîndul lor demolarea socială radicală preconizată de Lenin, în 1917—1918, adecvată cu programele lor. Chiar de nu le convine unor literaţi partizani leninişti, Tzara şi ai lui au proclamat, în paralel cu Lenin, aici, la Zürich, cu alte mijoace de expresie, aceeaşi demolare. Deosebirile lor de vederi priveau numai cele ce urmau a fi îndeplinite după zdrobirea societăţii existente. Dadaiştii nu au crezut şi nu au acceptat posibilitatea ordinii raţionale, a unei forţe raţionale. Îşi luau în tărbacă pînă şi propria lor agresivitate. Erau nişte anti-anarhişti anarhişti, împingînd demolarea radicală pînă la lichidare de sine. Nu aveau două feluri de a judeca. Astfel stînd lucrurile, a fost firesc ca ei să ajungă la anulare, de vreme ce dinamitaseră toate tipurile de logică şi retorică în slujba puterii, împreună cu instrumentul lor, limbajul. O explozie înecată într-un uragan răsunător de hohote de rîs. Iată tragedia filozofică a umanismului lor inuman «Produseră o estetică a rînjetului, a hohotului — îmi spunea H. C. pe Spiegelgasse — o antiestetică ». Şi, cîte decenii au trebuit să treacă pînă ce, înaintea Europei, măcar literatura franceză să-l decopere pe Lautréamont? Si cîte încă, pînă ce a izbutit să descifreze impactul Rimbaud? Nici o grijă, Tzara, însuşi va fi descoperit. Lautréamont şi Rimbaud nu au posteritate, ei deţin un singur timp: prezentul permanent. Sînt prezenţi în imaginea-în-oglindă a epocii noastre, a Europei de după războiul mondial. Numai că argintul oglinzii e scorojit. Oglinda: e istoria însăşi. Dacă privim îndărăt, ei nu sînt de văzut. Dar, dacă cercetăm oglinzile oarbe din bîlciuri, îi zărim: stau în preajma noastră. Nu-i putem apuca, sînt imateriali. Între ei, îl putem identifica pe Tzara, ba chiar pe Breton. Şi el ne edifică asupra inepţiei epocii noastre: limba a devenit limbajul infamiei. Dar oare limba nu e unealta, şi sarcina poetului? Ba, acesta-i este rostul şi rolul. Schimbarea la faţă a conţinutului limbii, a semnificaţiei cuvintelor: e disperarea însăşi. Starea în care a ajuns o obligă la confruntare cu tirania şi moartea. Doar textele scrise în limbile moarte — în ebraică, în elină, în latină, în coptă — sînt perfect limpezi. Ca un trecut care a supravieţuit morţii, pieirii. » H. C. se opri şi înălţă mîna stîngă spre cer şi proferă, urlînd, spre uimirea trecătorilor din acea după-amiază tîrzie: « Afirm, aici, pe Spiegelgasse, în memoria lui Lenin şi întru cinstirea lui Tzara, că busolele au înnebunit. Declar, şi eu, deopotrivă, că alături de mitralieră şi gazul toxic, rîsul e cea mai nocivă armă ! » H. C. lăsă în jos mîna, şi-o strecură în buzunar şi se urni agale, liniştit, continuîndu-şi meditaţia cu voce tare, de parcă nu s-ar fi întîmplat nimic deosebit, cu cîteva clipe înainte. Toate acestea le-am trecut sub tăcere, nu le-am relatat profesorului meu, a trebuit să le trec sub tăcere — a fost întîia mea acţiune conspirativă — şi, contaminat probabil de spiritul lui H. C., am simţit că trebăluiala corecturilor de după-amiază este o pierdere de vreme absolut inutilă şi că mă cuprinde dorinţa de a fi cît mai mult împreună cu H. C., de a-l asculta. Dar nu, nu-mi puteam abandona lucrul, voluntar acceptat. Măcar pentru darurile nepreţuite pe care le-am căpătat de la Arnold Meyer, cel care mă primise şi mă găzduise în casa lui, mă făcuse un *homo europaeus*, fiu al Europei, pe mine, cel aciuiat aici de la periferiile continentului.

În româneşte de T. P. SUGÁR

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EXPLORĂRI
ÎN SPAŢIUL LADIN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



NICOLAE IORGA

. . . ca unul care mi-am dat osteneala să urmăresc ceea ce reprezintă elementul acesta « roman », şi ca întîiul român, cred, care s-a dus să-i vadă acasă la dînşii, să le vorbească limba în unele privinţe aşa de asemenea cu a noastră şi să se uite în ochii aceia negri, deştepţi, care luminează faţa rotundă sub părul des şi dîrz, cred că aduc un folos acelei informaţii generale pentru care s-au creat conferinţele la radio, dacă vă vorbesc despre ce sînt acei pe care i-am numit în titlul acestei comunicări: « cei mai mici fraţi ai noştri ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Odată ei erau mulţi. Ceea ce vedem astăzi ca bucăţi de latinitate rupte după limbă şi conştiinţă naţională, sau întrerupte prin infiltraţiile străine, dintre care unele sunt foarte largi şi puternice, aşa încît niciodată nu se poate gîndi cineva că ele ar putea să dispară, a fost odinioară o singură unitate, care pornea de la Oceanul Atlantic şi mergea pînă la Marea Neagră, pierzîndu-se şi în stepele răsăritene fără hotare ale Eurasiei ruseşti.*

În special, între noi, cari ne întindem pe amîndouă malurile Tisei, care pătrundem ca păstori în Moravia, cari, venind din Balcani, înaintăm către înseşi aceste regiuni ale ladinilor de astăzi, şi între ceea ce au rămas ei, nu e a nicio discontinuitate. O singură pînză de rasă influenţată de romani, o singură limbă, cuprinzînd elementele sufleteşti dominate ale marelui popor ieşit din vechea rasă iliro-tracă, şi din Roma străbună (...)

Romanizarea aceasta a trebuit să lase urme; ea n-a putut să dispară la cel dintîi suflu sălbatec al îmbulzirilor de seminţii germane, care în părţile acestea aparţineau ramurii alemanice.

Atît ar fi de ajuns pentru a stabili o legătură pe care o socot interesantă, dacă nu preţioasă, între noi, urmaşi ai dacilor cu sînge traco-iliric, deznaţionalizaţi de aceeaşi Romă, pentru a-şi face un suflet prin aceeaşi limbă, şi între cei cari, sus, pe platoul helvetic dar şi în regiunile Tirolului şi ale Adigelui de sus, reprezintau aceeaşi operă de prefacere şi de înălţare etnică şi culturală. (...)

Îmi pare rău că nu pot înfăţişa ascultătorilor şi vederi din satele lor şi nu le pot aduce înainte figurile aşa de asemănătoare cu ale oamenilor noştri, pe care le-am întîlnit acolo. Dar pot să li spun că în bunăvoinţa cu care ei primesc pe străini, îndată ce li pomeneşti de legăturile lor cu fraţii cei mai depărtaţi, este acea afabilitate care deosebeşte rasele influenţate de cultura romană, de la un capăt pînă la altul al largilor hărţi.

Am putea relua oarecum această legătură, aşa încît să se poată înţelege că, pe lîngă popoarele latine pe cari le cunoaştem, mai este unul, pînă la care, de altminteri, pătrundeau poate din cînd în cînd, alături de zidarii din Udine, şi cîţiva dintre ai lor cari se găsesc în vecinătatea acestei provincii. Şi păstrez adresa acelui simpatic tînăr care, trecut, ca mulţi din sîngele său, în Italia şi întrebuinţat în capela de la Sfîntul Petru din Roma, se arăta dispus să întreprindă, cu oameni din satul său şi din vecinătate, un drum la Bucureştii noştri, ca să ni aducă vestea unui cîntec în care cei cari l-au auzit şi l-au înţeles, au descoperit apropieri uimitoare cu însăşi manifestaţia românească a durerilor şi a speranţelor.

---

* Fragmente din conferinţa rostită la Radio în 30 septembrie 1938. Presupunerea istoricului român că unii locuitori ai regiunilor ladine vor fi ajuns pînă la noi îşi găseşte confirmare; se ştie, de pildă, că Netzhammer Raymond a avut, cîtă vreme a îndeplinit funcţii de prelat înalt (1905—1924), ca secretar pe Lucius Fetz, originar din localitatea Ems, lîngă Coire, inclus în pelerinajul relatat de Iorga. La publicarea conferinţei în revistă, textul a fost însoţit de fotografii luate la faţa locului; obiectivul aparatului s-a amuzat, pare-se, să-l surprindă pe distinsul oaspete în mijlocul localnicilor, avînd partener de discuţie, la un moment dat, parcă o fidelă copie a sa. (N.Red.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MIRCEA MALIŢA

În « Casa Romontscha »

Bine aţi venit la noi, la Cuera. Cum aţi călătorit de la Berna? Prin Lucerna aţi ales drumul cel mai scurt. Patru ore de lacuri, strîmtori, păduri prin inima Elveţiei. O bună introducere la vizita Dvs. Unii zic că oraşul nostru e mai frumos iarna, sub zăpadă. Dar acum, în plină primăvară, aveţi avantajul luminii şi al mugurilor. În pieţele localităţilor din Engadina, omul iernii din paie — *hom storm*, a fost deja ars. Sîntem bucuroşi cînd întîlnim români. Ovid Densuşianu a fost aici şi apoi a ţinut cursuri de limba romanşă la Universitatea din Bucureşti. Iorga a trecut prin Cuera în 1937, cînd a participat la Congresul internaţional de istorie de la Zürich. Românii ne-au reciprocat simpatia şi au vorbit de afinităţile noastre neolatine. Paralelismele sînt considerabile şi vechi. La voi, dacii şi romanii. La noi, reţii şi romanii. Reţii au fost, ca şi dacii, un popor mare şi mîndru. La luptă nu se temeau de moarte: *furor raeticus*. Se întindeau mult la nord şi la sud de Alpi. Sub Augustus, romanii înfrîng rezistenţa reţilor din munţi şi controlează astfel trecătorile. La Cuera stabilesc capitala unei jumătăţi din imperiul reţilor: Curia, un fel de Sarmizegetusa. Se naşte o limbă reto-romană, cu multe idiomuri. Romanşa este o limbă maternă pentru 50.000 elveţieni şi este a patra limbă naţională a ţării, după germană, franceză şi italiană. Limba retoromană înrudită din nord-estul Italiei, friulina, este vorbită de un număr de zece ori mai mare de oameni. Recunoaşterea ca limbă naţională a romanşei în 1938 i-a dat un impuls. În conştiinţa elveţiană doar germana, franceza şi italiana sînt limbi oficiale. Dar realitatea demonstrează un recul, romanşa reprezenta 1,4% din populaţie în 1880 şi doar 0,8% astăzi; în canton ponderea ei era atunci de 40%, sub un sfert în prezent. Casa Romanşă în care vă aflaţi este un sediu al acţiunii de supravieţuire a limbii şi culturii romanşe.

Cînd ne ascultaţi, sînteţi puţin dezamăgiţi. Vă aşteptaţi la o limbă cu vocale sonore şi a noastră e plină de *ci* şi *gi* sau cum scriem noi *tsch* şi *dsch*. Dar zicem ca şi voi « cinci nuci » *(tschinch nuschs)*. Veţi recunoaşte uşor *frar* — frate, *sour* — soră, *hom* — om, *aua* — apă, *früt* — fruct, *corp* — corp, *munt* — munte, *nas* — nas, *eu sun, tü est, el ais, el fa* — el face, *lung* — lung, *scolar* — şcolar, *el chanta* — el cîntă, *bratsch* — braţ, *pair* şi *mail* — pară şi măr, *alb* — alb, *nair* — negru, *culur* — culoare, *tschel* — cer, *fanestra* — fereastră, *durmir* — a dormi, *paster* — păstor, *ram* — ramură, *vestì* — haină şi aşa mai departe. Însă vă va cere efort să traduceţi *glüm* — lumină, *sopcha* — scaun, *qua* — aici, *tadlar* — a înţelege, *paur* — ţăran, *matta* — fiică, *spelm* — stîncă, *pled* — cuvînt, *spass* — glumă, *cotschen* — roşu . În alte cazuri, pronunţia vă va fi mai apropiată decît scrisul: *fögl* — frunză, foaie, *dutsch* — dulce, *sübjgiar* — a studia, *lezcha* — lecţie.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Paralelism de origini, paralelism de limbă. Cel istoric, l-a revelat marele vostru Iorga. Titlul conferinței sale de la Berna spune tot: « *Luptele pentru libertate duse de țăranii secolului al XIV-lea: Sempach-ul elvețian și Posada română.* » Dușmanul care ne-a cristalizat solidaritatea a fost pentru noi Habsburgul. La Sempach, mai sus de Lucerna, el și-a lăsat la 1386 floarea nobilimii pe cîmpul de bătaie, zdrobit de trupele celor 8 cantoane. Vedeți, Elveția s-a construit de jos în sus. În alte țări, unificarea s-a făcut de sus în jos. William Cuceritorul, Caroliengieni și Capețieni, la noi așa ceva nu există. Dinastiile locale și temporare de pe solul nostru s-au dizolvat, iar unificarea s-a realizat treptat prin pacte colective fără nume princiare. Trei comunități își jură credință, cele trei cantoane de origine, la 1291; la Sempach erau deja 8 cantoane în alianță; la 1513 erau 13. Federație înseamnă legătură prin pact jurat, prin legămînt. Grizonii nu intră în confederație decît în 1803, alături de 18 cantoane. Alipirea tîrzie ne-a costat o experiență dură. În timpul războiului de treizeci de ani, cantoanele elvețiene aliate au rămas neutre, iar pe noi ne-a pîrjolit războiul. Pe atunci Stiafen Gabriel din Ilanz scria în sursilvană: *Dacă lumea ar fi plină / De spanioli și de demoni / Căutînd să ne stîrpească / Vom ține piept lumii întregi / Și nu vom dispera.* La acea dată Grizonul avea peste două sute de ani vechime. Și cantonul nostru s-a format de jos în sus. Îi mai spunea și *Cantonul celor trei ligi:* Casa Domnului (1367) în jurul Cuerei, liga Grizonă pe Rinul de Sus (1395) și Liga celor zece județe, recunoscînd același mecanism de formare statală care a operat în vechile văi ale românilor. « E însăși povestea, nescrisă, a începuturilor noastre » scria Iorga, descriind formarea Grizonilor.

Ca să înțelegi Elveția, trebuie să-i cunoști cantoanele, iar ca să înțelegi cantoanele, trebuie să-i vizitezi comunele. Sîntem în esență o civilizație comunală, unde « contractul social » între comune poate fi ușor trasat istoricește. În Elveția erau 3200 de comune acum o sută de ani, sînt 3100 astăzi. Existența acestor entități geloase pe personalitatea lor fabricată în tradiția istorică și cimentată prin limbă, fărîmițează romanșa în multe idiomuri. Puteți să vă imaginați vorbitori de romanșă care comunică în limba germană, predominantă în cantonul nostru, numai fiindcă aparțin la comune și dialecte diferite? Primordială e vecinătatea din interiorul comunei: *Vaschin* — vecin. Știm că e greu pentru cineva din afară să dobîndească o imagine clară a dialectelor romanșe. Să încercăm să vi le explicăm. Totul se petrece între Rin și Inn. Aici la Cuera sîntem în valea Rinului. Prin oraș trece Plessur care se varsă la mică distanță în Rin. E același Rin care, după ce înconjoară Elveția pe la răsărit, iese de la noi în nord prin Basel, fluviu mare și navigabil. În amonte de Cuera, pe *Rein anterieur*, între Disentis/Muster și Ilanz se vorbește *survilanul*. La Disentis, cu numele romanș de Muster, se găsește vechea abație benedictină din secolul al VIII-lea, iar Ilanz este vechea capitală a Ligii Gri. Ambele se află la o altitudine mai mare decît noi; Disentis 2300 m, Ilanz 1300 m, Cuera 600 deabia. Sursilvana este deci limba Rinului de sus.

Între Ilanz și noi, Rinul se îmbogățește cu apele din regiunea Domlechg, unde se vorbește *sutsilvana*. Acolo este faimoasa Via Mala. Spuneți că ați fost la Via Mal? și ați privit apa spumoasă de la înălțimi amețitoare? Ați fost și la Zillis, mai jos! Atunci ați admirat plafonul bisericii în stil roman din secolul al XII-lea. Pastoru din Zillis sau Ziraun, Ludivic Molitor a dat poporului reformat, în limba lui, fragmente din Vechiul Testament și psalmi la 1652.

Pe valea Innului, pe care l-ați văzut probabil la Innsbruck în Austria, în regiunea Engadina (*En* este Inn și *gad*-pădure), deci în Pădurea Innului se vorbește *ladina*. Acolo se află faimoasa localitate St. Moritz, unde vin celebritățile lumii la ski. Noi îi spunem San Murezzan.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Desigur, ca peste tot, reforma a fost marele curent care a trezit limbile naționale, serviciul religios fiind în limba poporului și nu în latină. În Engiadina predomină reformații. Acolo Joachim Bifrun a tradus prima dată în ladină Noul Testament tipărit la Basel în 1560. Tot de la el avem primul abecedar romanș la 1552. De menționat că pionieratul îl face o operă laică în șapte sute de versuri a lui Gian Travers; ambasador al celor trei ligi grizone, ostaș și poet: *Chianzun dalla guerra dage Chiaste da Müs* (Cîntarea războiului castelului Musso). Pe valea Rinului, vorbitorii de romanșă sînt catolici sau protestanți. Vă mirați de ce Innul sudic este reformat, iar Rinul Nordic mai ales catolic? Influențele exterioare ar fi trebuit poate să joace invers. Dar Engadina, vecină cu Italia, ca și Valea Rinului apropiată de patria lui Luther au procedat prin contrast cu vecinii. Tot ca să se apere. În prezent, cantonul Grizon este jumătate protestant, jumătate catolic, contrar imaginii curente a unei Elveții a lui Calvin și a lui Zwingli. De fapt Elveția nu e o confederație nici de religii, nici de limbi, nici de naționalități, ci de teritorii cantonale. Pentru străini ne prezentăm ca elvețieni, iar între noi spunem din ce canton sîntem. Și atît. Veți merge desigur astăzi la Muzeul Retic din localitate. Istoria, folclorul, tezaurul și documentele noastre sînt acolo, dar nu veți auzi alt termen decît grizon: feronerie, textile, costume, arme, vitralii toate din Grizon; nici o vorbă despre sursa sau caracteristica de naționalitate, limbă sau religie. Face parte din pactul nostru tacit.

V-am obosit cu detalii. Dar vocația noastră este amănuntul. Nu ne simțim în largul nostru în enunțurile generale și în ideile mari. Universalul zace pentru noi în faptul individual și tangibil, iar unitatea reală se bazează pe diferență. Vreți să faceți cunoștință cu literatura romanșă, după ce ați citit *Cele patru literaturi ale Elveției* de Guido Calgari, unde literatura romanșă e a patra. Noi vă oferim patru-cinci literaturi romanșe. De fapt le cunoașteți din *Antologia de poezie romanșă* de Augustin Maissen și Magdalena Popescu-Marin, tipărită recent la București, pe care ne-ați adus-o și pe care presa noastră o salută ca un gest de prietenească atenție. Aveți în ea peste 60 de poeți împărțiți pe idiomuri: sursilvan, sutsilvan, surmiran și ladin. E o premieră pentru Dvs., dar și pentru noi. Ați văzut singur ce răzbate din poezia romanșă. Mult atașament pentru pămînt, în cazul cel mai frecvent pentru stîncă, pentru obiceiuri, tradiție, comunitate, lucru bine făcut. E greu să spunem că numai cei din Grizon sînt urmăriți toată viața de imaginile locurilor natale, oriunde s-ar duce. Elvețianul, despre care Gide spune că își poartă ghețarii în sine, are sentimente calde pentru locul său de obîrșie. Știți povestea, istorisită de Tudor Arghezi, a celor doi tineri îndrăgostiți de aceeași fată într-o țară îndepărtată. Unul din ei era elvețian. Celălalt, ca să-l îndepărteze, l-a făcut elvețianului cadou un ceas cu melodie alpină. După cîteva zile, acesta n-a rezistat melancoliei trezite de muzica lui și s-a întors acasă, în timp ce rivalul și fata îl conduceau la gară. E posibil ca în poezia romanșă să existe un surplus de nostalgie și de dor, față de norma elvetică. Temele *Antologiei* — pastorale, bucolice, cu mînarea ordonată și coordonată a cirezilor spre pășuni, împodobirea vacilor fruntașe, fabricarea brînzeturilor, toate însoțite de ritualuri — sînt comune cu ale altor cantoane, care cîntă alte stînci, alte cascade, alte goluri de munte. Tot comună este obsesia muncii — *labur*, care însoțește pe elvețian din leagăn și pînă la moarte. Pe unele morminte elvețiene în loc de « Dormi în pace » sînt înscrise sub numele răposatului cuvintele « Munca-i fu viața », caracterizare succintă și omagiu suprem. În literatura cărei țări mai găsești ca la poetul nostru Caspar Muoth o furtunoasă dramă iscată din mulsul necorect al vacii *(Ina cantada alpina)* O vorbă despre acest Muoth al secolului trecut. E un patriarh al literaturii sursilvane de pe Rin. *Ridică-te și apără,/ Romanș, limba ta antică / Cere respect / Pentru gîndirea ta*, a scris el. Poate a caracterizat bine și spiritul elvețian: *O țară strîns unită / unde nimeni nu e prea puternic*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O imensă dragoste de natură respiră în toată literatua noastră. Iorga îl amintește pe Peter (Peidel) Lansel, printre ladinii de vază. Merită să vă spun cîte ceva despre el. Cînd a avut peste 40 de ani s-a retras din alte activități și s-a consacrat limbii, literaturii și culturii romanșe, cu un devotament rar. A rafinat limba și i-a dezvăluit potențialul. S-a instalat la Sent, jos pe Inn, aproape de frontiera austriacă, într-o moară veche, și a început să exploreze folclorul, să adune documente, să întocmească culegeri. În 1933 devine *doctor honoris cauza* al Universității din Zürich. Are recunoaștere și admiratori. Cînd iredentismul mussolinian vînează teritoriile grizone, scrie: *Ni Talions, ni Tudas'chs / Rumantsch vulain restar* (Nici italieni, nici germani / Romanși vrem să rămînem). După ce moara a fost distrusă de incendiu și-a mutat cabinetul de lucru în turnul unei biserici părăsite, de unde se deschide o minunată priveliște, precum cele pe care le cîntă: *Ingustta nu rumpa / la pasch da quist ura; / l'aual chi schushura / es l'unica vusch...* (Nimic nu rupe pacea acestei ore; pîrîul care susură e singura voce). A murit la 80 de ani, în 1943.

Timpul cît ne-a mai rămas îl vom folosi pentru cîteva precizări: Antologia și discuția noastră ar putea să vă lase o impresie pastorală. Modernitatea este însă prezentă în creația actuală. Sîntem chiar la ora romanului cu teme contemporane. Aveți întîlnire cu Donat Cadruvi, președinte pe acest an al Cantonului. Vă va primi la Casa Grisha. Pînă cînd a intrat în politică în 1955, timp de zece ani a scris nuvele de actualitate în sursilvană: *Per vias e sendas* (Drumuri și cărări), *La pli gesta stadera* (Cea mai justă balanță), *Eminenza*, *Il socialist de Seglias*, *Dus frars Menardi* (Doi frați Menardi), ultima o satiră împotriva mediocrității. Scriitorul romanș nu este un izolat, ci intră în arenă. Abundența temelor rurale în poezia pe care o cunoașteți nu trebuie să vă facă să credeți că agricultura e o activitate predominantă. În Elveția ea angajează 6% din populația activă. De asemenea, ideea că în istoria Grizonului nu intră decît țăranul anonim se cere corectată. Existența unor mari și puternice familii e demonstrată de colecția de castele, numite uneori « cuiburile de vulturi ale Reției ». Sînt patru sute de cetăți — *castellatsch* — în Grizon, multe din ele ridicate ca refugii în secolele IV și V. Sub Carolingieni, a doua înflorire. Numele lor derivate din locuri romanșe: Vaz, Rhäzüns, Sagogn, Montalt, Belmont, indică proprietari locali. În secolele XII și XIII apar nume germane: Ringgenberg, Bärenburg, Steinberg, Strahlegg, dar și acestea aparțineau familiilor locale din regiuni romanșe, care utilizau germana ca limbă de prestigiu a elitei nobile. Chiar ruinate și părăsite din secolele XIV și XV, se păstrează bine, căci aici lumea n-are nevoie de piatra lor pentru construcții. Două familii mari patriciene, de Planta și de Salis, au jucat un rol însemnat în istoria Grizonului. Cu numele Planta, care domina valea Innului: Zuoz, Zernez, Samedan, vă veți întîlni mereu. Un Planta scrie drame în ladină la 1849, Robert de Planta e un mare istoric care a publicat *Dicziunari rumantsch-grischun*, iat astăzi conservatoarea Muzeului, Leonarda de Planta, vă va da explicații. Cînd mergeți la muzeu să vedeți și vechiul oraș și sediul episcopilor medievali care s-au bătut cu baronii de Vaz și Rhäzüns pe tot cuprinsul secolelor XIII și XIV. Înainte de a fi trupe de șoc în războaiele Renașterii, grizonii au făcut exerciții sîngeroase la ei acasă.

Probleme? Desigur avem numeroase probleme. A menține un echilibru stabil cere tot atîta efort cît repararea unei crize. Dezbatem problemele aici la Ligia Romontscha, în Casa Romontscha. Președintele Romedi Arquint este de față. În alt idiom sîntem Liga Rumuntscha și Chesa Rumuntscha. Liga cu doi oameni permanenți grupează multe asociații locale, uniuni, comunități. O asociație din Surselva înființată în 1896 se numea *Romania* de la ideea de romanitate. Liga promovează utilizarea limbii autohtone în inscripții, în învățămînt, în justiție, publică lucrări, gramatici, dicționare, bibliografii, culegeri, literatură. Numărul lucrărilor în romanșă

 @Asociația Ziariștilor Independenți din România

e surprinzător de mare: peste 5000 de titluri în total. O întreagă muncă de cercetare este întreprinsă, ca aceea a Institutului de Dicționare de la Cuera, așa cum vă va explica Chasper Pult. Se organizează *scolettas*, grădinițe și școli, deschise din 1944, căci în fond la tînăra generație se dă bătălia limbii. Pentru cele 50 de scolete este pregătit un personal priceput și devotat. Dar ce poate face un învățămînt redus la primele trei-patru clase în fața unui proces de pierdere a terenului? Din două zeci de comune, romanșe acum o sută de ani, limba a dispărut. Prezența imigranților, în majoritate italieni, întărește alte limbi decît a noastră. Turismul e de asemenea nefavorabil, ca și industrializarea și urbanizarea văilor. Veți merge la Davos, care, alături de Arosa și St. Moritz, este reprezentantul Grizonului pe harta turistică mondială, ca să participați la una din marile întruniri științifice sau economice ce se țin acolo, și între hotel și sala de conferință nu veți auzi o vorbă romanșă (*davo* înseamnă « dincolo » în ladină). Într-un studiu se spune că Elveția ar putea trăi cu cadavrul romanș în dulapul său, dar aceasta ar contrazice total fundamentele pe care e clădită. Autoritățile federale ne ajută: burse, fonduri. Televiziunea și radioul emit știri în romanșă. La Berna, Tista Murk — l-ați cunoscut ca director al Bibliotecii populare elvețiene — e un dramaturg ladin de talent, poet și animator. Știați că e originar din Val Müstair, pe care n-am pomenit-o pînă acum, acel pinten al Grizonului romanș înconjurat de Italia, care păstrează într-un peisaj unic unul din cele mai vechi monumente ale Elveției: mănăstirea fondată de Carol cel Mare și frescele din secolul IX? În ciuda unor asemenea pasionate personalități ca Murk, sfera cititorilor noștri e mică. Cum să asiguri un tiraj de carte? Auditoriul scriitorilor elvețieni de limbă franceză e incomparabil mai mare. Cei de limbă germană primesc imediat reacția unui cerc imens de cititori. La fel cu cei de limbă italiană. Se întîmplă cu literatura noastră ceea ce se întîmplă cu vinurile. Sînt de calitate, dar nu se exportă. Veți aprecia un pahar de Silvaner crescut lîngă Cuera, preferabil cu o felie de șuncă afumată de Grizon. Cultivăm specificul nostru și în bucate. Dar programul vizitei Dvs. este presant. Nu ne uitați. Găsim reconfort și îmbărbătare în dialogul cu cultura română. Odată, cînd veți răsfoi un album, cînd veți da peste un cuvînt romanș, cînd veți avea imaginea unei văi frumoase, să vă amintiți că v-am primit cu prietenie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MAGDALENA POPESCU-MARIN

Ecouri românești în cultura romanșă

Deși vorbită pe un teritoriu relativ restrîns și de un număr mic de vorbitori (cca 50.000), romanșa, a patra limbă națională a Elveției, există, trăiește și respiră într-o cultură originală, milenară. Nu de mult, romanșii și-au sărbătorit, ca și noi, 2000 de ani de existență pe teritoriul lor tradițional. Ținînd seama de evoluția istorică, actuala confederație elvețiană ar fi de neconceput fără cea de a patra limbă, cea mai veche în teritoriile proprii, plămădită prin romanizarea populațiilor din vechea Raetia.

Primele cuvinte scrise în romanșă datează, după unii, din secolul al VIII-lea, dar istoria literaturii romanșe începe, ca și a noastră, în secolul al XVI-lea, cu faimosul poem epic al lui Gian Travers, *La chianzun dalla guerra dagl Chiaste da Müs* (Cîntecul războiului de la castelul de Müs), de 700 de versuri, scris în idiomul ladin.

Conștiința națională a acestei mici entități etnice neolatine se dezvoltă însă, mai ales în secolul trecut, o dată cu marile mișcări de redeșteptare a popoarelor europene. Desigur, interesul oamenilor de cultură romanși s-a îndreptat îndeosebi asupra țărilor cu limbi descendente din latină, căutînd în ele un sprijin moral în acțiunea de renaștere pe plan lingvistic și socio-cultural. Sentimentul de solidaritate se manifesta firesc față de culturile în curs de afirmare, de aceea numele lui Mistral (Provence), Verdaguer (Catalonia) sau Alecsandri nu le-au rămas străine, idealurile lor avînd multe puncte comune cu aspirațiile micii populații alpine.

Prof. Augustin Maissen (nativ romanș, actualmente profesor la Universitatea Carolina de Nord, SUA), unul dintre cei mai activi propagatori ai culturii române în mediul romanș, a cercetat cu migală raporturile culturale româno-romanșe de la începuturile lor.[1] Prima și cea mai importantă figură în acest domeniu este poetul romantic de expresie sursilvană Alfons Tuor. În istoria literaturii romanșe, Tuor este socotit un Eminescu sursilvan. Interesul lui Tuor pentru literatura noastră datează din timpul studiilor sale de romanistică de la Paris (între anii 1895—1896), unde a cunoscut probabil mai mulți intelectuali români. Corespondența dintre Tuor și Dr. Corneliu Diaconovici din Sibiu, redactorul primei enciclopedii române (ASTRA), dovedește că articolele despre retoromani din această enciclopedie au fost elaborate de poetul romanș. Este vorba de titlurile: *Raeto-Romani*, *Raetia* și *Grison* (traduse de V. Lazăr), redactate într-o manieră ce împletește patriotismul cu spiritul științific. Se prezintă aici o descriere detaliată a situației istorice și socio-culturale a populației în discuție (istoria, constituția, asociațiile culturale, muzica,

---

[1] Vezi, printre altele, *Un poet de limbă retoromană și cultura românească*, în « România literară », An. VI, nr. 31, 2 VIII 1973, p. 29 și *Romanisch-Rumänische literarische Beziehungen. Was Rumänien mit dem Kanton Graubünden verbindet*, în « *Bünder Tagblatt* » nr. 177, 1 VIII 1983.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

literatura, publicistica etc.), valabilă şi astăzi. Augustin Maissen remarcă, pe bună dreptate, că ne aflăm în faţa primei contribuţii ştiinţifice despre retoromani într-un lexicon naţional. Lui Tuor i se datorează şi prima donaţie de cărţi romanşe (poezie, limbă şi folclor) făcută bibliotecii ASTRA. Cele douăzeci şi cinci de exemplare sînt astăzi cărţi rare, de o deosebită valoare. Fără îndoială că a primit şi el în schimb literatură română pe care a citit-o cu interes şi care l-a inspirat. Poate de aceea există o asemănare izbitoare, ca ritm şi compoziţie, între cîntecul de leagăn al lui Tuor, *Canzun de Tgina*, şi poezia *Somnoroase păsărele* a lui Eminescu (vezi refrenul « dorm'uss bein » şi « dormi în pace »). În ambele poezii, tablourile se succed aproape identic: liniştea deplină, păsărelele în cuib, florile adormite, noaptea adîncă, prezenţa îngerilor etc. Dar entuziasmul lui Tuor pentru cultura română s-a manifestat mai ales prin adaptarea în romanşă, în primul număr al revistei *Arţarul* (1897), a *Cîntecului gintei latine*, aparţinînd poetului nostru Vasile Alecsandri. Versiunea romanşă *Himni della descendenza latina* (Imnul descendenţei latine) conţine patru strofe, tălmăcite într-un ritm alert:

La latina sco regina
Meina las naziuns dil mund
Cun la steila, la divina,
Ch'ella porta sin siu frunt.
Ella marscha plein luschezia
Ordavon allas naziuns,
E sin via spir clarezia
Ras'en tuttas direcziuns.

Din păcate, viaţa poetului romanş s-a curmat la numai 33 de ani. El a lăsat însă culturii romanşe nu numai o operă proprie, profund originală, ci şi o serie de traduceri şi adaptări din literaturile altor popoare, mărturie a spiritului său deschis către universalitate.

Ceva mai tîrziu, în alt colţ al lumii romanşe, apare în idiomul ladin (regiunea Engadina) o adaptare a faimoasei balade populare *Mioriţa*. Varianta ladină poartă titlul *La nuorsa* (Mioara) cu subtitlul « Chanzun populara rumena » şi are ca autor pe poetul Peider Lansel, cunoscut în Elveţia prin faptul că a contribuit la pregătirea opiniei publice pentru recunoaşterea romanşei (în 1938) drept a patra limbă naţională, precum şi ca un fervent luptător contra iredentismului italian. Lozinca lansată de el (« Nici italieni, nici germani, romanşi vrem să rămînem ! ») s-a dovedit a fi un apel mobilizator către compatrioţii săi. Versiunea Mioriţei în romanşa ladină a apărut în 1929, în culegerea de versuri *Il vegl chalamer (Vechea călimară)*. Care dintre foarte numeroasele variante ale baladei noastre păstoreşti va fi stat la baza versiunii romanşe? Oricum o variantă mai puţin cunoscută, căci cei trei eroi sînt: unul român, unul maghiar şi celălalt din Bulgaria. E posibil însă ca poetul romanş să nu fi cunoscut sensurile exacte ale corespondentelor din varianta cea mai cunoscută pentru *ungurean* şi *vrîncean*.

Giò per la costa da la muntogna,
in ün lö da paradis
vegnan plan lur,
in trand vers il bass,
traia scossa da bescha
cun treis pasters diferents.
Ün es Rumen,
tschel Ungarais
e'l terz d'Bulgaria.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Editorul operei lui Lansel, scriitorul ladin Andri Peer, se întreba dacă la baza versiunii poetice a lui Lansel a stat un original românesc sau un intermediar francez.[1] Versiunea romanşă are 119 versuri şi conţine episoadele principale ale baladei, cu mici modificări ale unor elemente de peisaj. Cîmpul de mohor, de pildă, este de porumb în versiunea ladină. Comparaţiile principale atît de caracteristice Mioriţei (mustăcioara lui, pana corbului etc.) sînt păstrate, mai puţin ritmul atît de perfect al baladei noastre.

După numeroase călătorii de studii în România, entuziasmat de contactul cu o cultură atît de originală şi de vastă, prof. Augustin Maissen a făcut mai multe traduceri din poezia românească în romanşă. În 1973, ne scria de la Iaşi: «Stau în colţul cofetăriei şi traduc *Hora Unirii.*» A urmat apoi *Veneţia* de Eminescu şi altele, dintre care s-a tipărit în Elveţia, în 1975 (Stampa Romontscha, Condrau SA, Mustér) inegalabila *Somnoroase păsărele*, într-un album ilustrat cu multă inspiraţie de tînărul pictor romanş Flurin Isenring. Alături de textul românesc şi de cel romanş, apar şi traducerile în engleză (W. D. Snodgrass şi N. Babuts), în spaniolă (Rafael Alberti şi M. T. Leon), în germană (Maximilian W. Schroff) şi în franceză (Alexandru Viţianu). Din compararea originalului cu versiunea romanşă apare pregnantă înrudirea dintre cele două idiomuri, vizibilă mai ales în versul final al fiecărei strofe: *Noapte bună — Buna notg, Dormi în pace — Dierm'en pasch, Somnul dulce — Siemi dultsch.* Traducerea încearcă să redea originalul românesc, alcătuit cu precădere din cuvinte de origine latină, prin acelaşi tip etimologic şi în romanşă.

Augustin Maissen este cunoscut şi prin studiile sale de lingvistică romanică în care face apel la română, ca şi prin articolele şi reuniunile de românistică, ultimele organizate mai ales în S.U.A. Se preocupă de toponimia românească, de opera lui D. Cantemir şi de epoca şi stilul lui Brâncoveanu.

Un alt lingvist din Surselva, prof. Ambros Widmer, cunoscut (reto) romanist, a făcut şi el studii de română. Cunoaşte parţial limba noastră şi o ia în considerare în lucrările sale. Face cunoscută în mediul romanş România: *Românii cercetează limba noastră* (Gasetta Romontscha 3 XII 1976; prezintă unele lucrări ale Mariei Iliescu şi ale subsemnatei). Cu alt prilej a prezentat în aceeaşi publicaţie antologia noastră bilingvă, apărută în 1980[2].

Prilejul lansării antologiei mai sus amintite în Elveţia (Chur, 2 IV 1981) s-a transformat într-o adevărată sărbătoare de prietenie. Prof. M. Maliţa, pe atunci ambasadorul nostru la Berna, a adresat participanţilor o mică alocuţiune în romanşă care a entuziasmat adunarea.

Au luat parte la acest eveniment cultural nu numai scriitori şi oameni de cultură romanşi, ci şi persoane oficiale, reprezentanţi ai presei, radioului şi televiziunii. Presa romanşă şi cea în germană au consemnat în detaliu evenimentul, subliniind că apariţia unei cărţi de literatură romanşă în România are o deosebită importanţă pentru comunitatea lingvistică romanşă, fiind un semn de preţuire a culturii ei peste hotare, un îndemn pentru vorbitori la menţinerea şi cultivarea graiului strămoşesc şi o dovadă de apropiere între două popoare surori.

---

[1] *Ouvras da Peider Lansel*, chüradas dad Andri Peer. Tom I: *Poesias originalas e versiuns poeticas.* Ediziun da l'Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966, p. 449.

[2] Augustin Maissen, Magdalena Popescu-Marin, *Antologie de poezie romanşă*, Editura Academiei, Bucureşti, 1980.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Nu putem încheia aceste rînduri fără a-l numi printre simpatizanţii literaturii române contemporane pe sursilvanul prin adopţiune, J. J. Furer (elveţian romand stabilit în Surselva), cunoscut militant, alături de P. Flurin Maissen, pentru drepturile lingvistice şi culturale ale vorbitorilor celei de a patra limbi elveţiene.

Reprezentanţii culturii noastre în vizită în Elveţia dovedesc interes pentru sora noastră întru latinitate şi duc cu ei, pe lîngă cărţi şi publicaţii româneşti, şi spiritul culturii noastre. În decursul anilor au studiat sau au vizitat teritoriile tradiţional romanşe O. Densuşianu, N. Iorga, Iorgu Iordan, G. Ivaşcu, S. Iosifescu, L. Onu şi mulţi alţii.

Ovid Densuşianu, Nicolae Iorga şi Iorgu Iordan au folosit în studiile lor materialul lingvistic din retoromană, încercînd să evidenţieze numeroasele concordanţe existente între limba noastră şi idiomurile aparţinînd retoromanei.

După mai multe vizite în Elveţia, dintre care două în frumoasa regiune Engadina, Ovid Densuşianu avea cules un material toponimic preţios, pe care l-a prelucrat în cursul ţinut între anii 1914—1915 la Universitatea din Bucureşti, cu titlul *Toponimie retoromană*. [1] Din păcate, acest curs a fost litografiat de studenţii eminentului profesor, cu numeroase erori. O ediţie ştiinţifică ar pune la îndemîna specialiştilor un material inedit la noi.

Participarea lui N. Iorga la un congres internaţional de istorie ţinut la Zürich îi prilejuieşte contactul cu istoriografia elveţiană în general şi cu lumea romanşă în special, ultima atît de atrăgătoare pentru un învăţat român. Familiarizarea lui Iorga cu istoria, limba şi cultura romanşă are ca rezultat, printre altele, studiul destul de cuprinzător în ceea ce priveşte volumul aspectelor abordate, intitulat *Paralelisme helveto-române* [2]. Idiomul romanş luat ca bază de comparaţie în acest articol este graiul ladin (din Engadina). Se vede că Iorga cunoştea mai bine această regiune romanşă şi oamenii ei de cultură. Studiul lui Peider Lansel, *Die Rätoromanen* (1926) este citat de mai multe ori. Prezenţa numelor celor mai cunoscuţi scriitori dovedeşte cunoştinţele vaste ale savantului privitoare la istoria literaturii ladine. Un interes deosebit este acordat elementelor de limbă, începînd cu cele de substrat, care l-ar înrudi pe reţi cu ilirii. Este relevat, de asemenea, bogatul fond de cuvinte de origine celtică. Lexicul de origine latină îi prilejuieşte savantului interesante comparaţii cu limba noastră. Cf., de exemplu, *chascharias* « căşării », *baselgia* « biserică » etc. Despre numele etnic *romonsch* afirmă că *a* latin a fost « umbrit » ca şi la noi, în *român*. (De fapt varianta cu *o*, *romontsch*, este proprie idiomului sursilvan. În ladină se spune *rumantsch*, ceea ce ar permite apropierea de forma noastră cu *u*, *rumân*). Iorga realizează enorma diversificare dialectală a retoromanei. Avînd în vedere şi idiomurile vorbite în Italia, autorul afirmă că există peste douăzeci de dialecte la numai cîteva zeci de mii de vorbitori (în realitate numărul vorbitorilor este mai mare dacă se ia în consideraţie, aşa cum a făcut Iorga, şi friulana). Paralelismul cu noi priveşte şi unele obiceiuri, sărbători, nume de animale etc., ca şi unele elemente de organizare politico-administrativă din Evul Mediu.

Aceeaşi simpatie pentru vorbitorii ladinei o manifestă Iorga şi în articolul *Cei mai mici fraţi ai noştri, romanii « ladini »*, unde-şi exprimă regretul de a nu-l fi cunoscut personal pe scriitorul Peider Lansel, personalitate proeminentă a lumii romanşe.

---

[1] Cf. Marin Bucur, *Ovid Densuşianu*, Editura Tineretului, 1967, p. 22, 40, 41.
[2] Academia Română. Memoriile secţiunii istorice. Seria III, Tomul XX, Mem. 17.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Există şi un schimb permanent de lucrări de specialitate între redacţia dicţionarului tezaur romanş-grizon şi Institutul de Lingvistică din Bucureşti. Dr. Hans Sticker, de la redacţia dicţionarului menţionat, arăta cu prilejul lansării în Elveţia a antologiei de poezie romanşă în româneşte că în ultimele decenii contactele ştiinţifice, lingvistice şi culturale, ca şi schimbul de cărţi cu românii, s-au intensificat (Gasetta Romontscha, 7 IV 1981). Biblioteca Fundaţiei Retoromane are un fond de cărţi româneşti, iar cursurile de vară organizate anual la Laax de această fundaţie invită specialişti din România, printre care am avut bucuria să mă număr şi eu în mai multe rînduri. Aceste cursuri sau săptămîni de studii romanşe, organizate şi conduse de prof. Flurin Maissen, sînt un prilej binevenit de cunoaştere şi de schimb de opinii şi de publicaţii ştiinţifice între (reto) romanişti din toată lumea.

Interesul manifestat de noi pentru cultura romanşă este destul de vast şi nu face obiectul actualului articol. S-ar părea, din cele expuse mai sus, că ecourile româneşti în cultura romanşă sînt relativ modeste. Cititorul nu trebuie însă să piardă din vedere faptul că romanşii sînt toţi bilingvi şi că, din păcate, instrucţia principală o primesc în limba germană. De aceea, cel mai frecvent, contactul lor cu tot ce ţine de cultura noastră este mediat şi prin această limbă, în care s-a tradus mult din română.

Astăzi, mai mult ca oricînd, supravieţuirea romanşei este serios ameninţată. Reprezentanţii de seamă ai culturii romanşe şi instituţiile culturale (Lia Rumantscha, Fundaţia Retoromană etc.) au dat un semnal de alarmă. Apariţia lucrării *La mort dil romontsch* a pus în temă opinia publică elveţiană asupra pericolului de dispariţie a celei de a patra limbi naţionale. Turismul, părăsirea îndeletnicirilor străvechi (soldată cu abandonarea satelor alpine de către generaţia tînără), învăţămîntul în germană (doar în primele clase primare se foloseşte romanşa ca limbă de predare), schimbul masiv de populaţii în aceste regiuni fac să scadă mereu numărul vorbitorilor.

Scriitorul şi lingvistul sursilvan Theo Candidas, care ne-a vizitat ţara, îşi începe prefaţa manualului de sursilvană *Romontsch sursilvan* (Cuera, 1982) cu fragmente dintr-o poezie scrisă de un poet român contemporan. Poezia are un ton pesimist; vorbind despre romanşi, îi numeşte « fraţi latini » pierduţi în munţi care luptă pentru menţinerea limbii şi culturii lor ca Don Quijote contra morilor de vînt. Dar Theo Cardinas este optimist, ca şi noi de altfel. Numai istoria va putea decide însă dacă dorinţa romanşilor de a-şi păstra graiul strămoşesc are sau nu sorţi de izbîndă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BUCUREȘTI, CAPITALĂ A PRIETENIEI

ZOE PETRE

OLIVIER REVERDIN

Să vorbești cu profesorul Olivier Reverdin despre orice subiect, de la un detaliu de gramatică greacă pînă la evenimentul cotidian, e o încîntare: o formidabilă cultură, limpezită de faptul că nu *funcționează*, ci *trăiește*; o cunoaștere desăvîrșită a lumii și a oamenilor, de la Atena și Delfi la Kyoto și la cine știe ce insulă uitată a Indoneziei, cu o curiozitate mereu tînără; o capacitate rară de evocare a amănuntului insolit și elocvent care dă dintr-o dată viață și culoare unui univers de gînduri, de gesturi și de fapte.

Să vorbești însă cu profesorul Reverdin despre România e o adevărată aventură: îi spui, de pildă, că ți-ai petrecut vara la Călimănești și încerci, cu o elementară politețe, să-i traduci cît de cît această propoziție, firesc obscură pentru un străin, dar nici n-apuci să deschizi gura și afli că, da, a coborît cu pluta pe Olt și a văzut, între Cozia și Călimănești, nu generice păduri sau stînci, ci pădurea aceea, anume, cu culoarea și lumina ei de neconfundat, și stîncile acelea anume, că « Babadag » nu e un nume exotic de oraș oriental pentru el, ci tîrgul acela dobrogean pe care mulți îl știm, și unde și-a priponit calul — fiindcă, incredibil, a mers călare prin Dobrogea — pînă cînd a străbătut Delta cu lotca. Dacă ar avea timp, profesorul Reverdin ar putea să scrie — după *La religion dans la cité platonicienne* și după studii savante despre umaniștii secolului al XVI-lea, după ce a editat și tradus de la *Fata din Samos* de Menandru la *Viziunea lui Dorotheos* a antichității tîrzii —, ar putea să scrie o « Românie pitorească » fermecătoare și de neuitat.

Profesor — acum *emeritus* — de limbă și literatură greacă la Universitatea din Geneva, Olivier Reverdin este unul din cei mai reputați eleniști din Europa și din lume, datorită unui incomparabil aliaj de erudiție, de scînteietoare și profundă înțelegere a experienței antice ca experiență umană integrală, într-un dialog necontenit și fertil cu prezentul. O operă, scrisă și rostită, în care precizia detaliului dă forță ansamblului fără să-l obosească, și în care viziunea întregului nu nedreptățește niciodată amănuntul: într-o vreme ca a noastră, în care fragmentarea, poate inevitabilă, a informației și hiperspecializarea fac — pînă și într-un domeniu atît de coerent ca acela al studiilor clasice — ca *inter* și *pluridisciplinaritatea* să fie mai degrabă un deziderat, profesorul Reverdin restaurează extraordinar de firesc o viziune globală căreia doar faptul că e trăită din interior îi poate conferi atîta suverană limpiditate. Între săpăturile de la Eretria, filosofia lui Platon sau Plotin și programa cursului de limbă greacă la Collège de France în vremea lui Guillaume Budé

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi a lui Rabelais, o fraternitate naturală şi benefică se instaurează continuu şi cu o vivacitate incomparabilă, spre bucuria auditorilor şi cititorilor de pretutindeni.

Neîndoios, acesta e unul din factorii esenţiali care au făcut ca, sub preşedenţia profesorului Reverdin, Fundaţia Hardt pentru încurajarea studiilor clasice să devină mai mult decît o instituţie: un personaj colectiv, deopotrivă celebru prin rezultate şi prin stimulentul pe care îl exercită în dezvoltarea studiului antichităţii greco-romane. Atît stagiile de documentare pe care şi formidabila bibliotecă a instituţiei, şi ambianţa de calmă şi amicală emulaţie de la Vandoeuvres le oferă cu inepuizabilă generozitate, cît şi renumitele colocvii, *Entretiens Hardt sur l'Antiquité classique*, care reunesc, anual, specialişti de cea mai înaltă competenţă în jurul unor probleme dintre cele mai actuale ale acestor discipline, şi-au dovedit rodnicia încă de multă vreme, impunînd Fundaţia Hardt ca pe un focar de mare importanţă al studiilor clasice. Pentru cine, însă, a avut privilegiul — precum semnatara acestor rînduri — să se bucure de ospitalitatea Fundaţiei Hardt, e evident că prezenţa profesorului Reverdin în fruntea acestei instituţii reprezintă ceva esenţial şi irepetabil; inepuizabilele comori de grijă aproape părintească, de ingeniozitatea organizatorică şi de clarviziune ştiinţifică, de tact şi diplomaţie şi căldură umană pe care le oferă mereu acestei moderne Thélème rămîn obiectul unei constante gratitudini şi unei neţărmurite admiraţii.

Într-o existenţă atît de bogată şi de diversă — căci profesorul Reverdin a adăugat întotdeauna preocupărilor sale profesionale şi importante activităţi publice: direcţia bine-cunoscutului «Journal de Genève», misiuni parlamentare şi diplomatice în ţara sa şi ca reprezentant al acesteia în Consiliul Europei, pe care l-a prezidat vreme de o sesiune — în mijlocul atîtor preocupări diriguite de un înalt sentiment al răspunderii civice, prietenia lui pentru România şi pentru români s-a vădit constant. Această legătură s-a făurit încă din anii studenţiei, cînd a fost invitat, împreună cu cîţiva prieteni, să ne viziteze ţara ca oaspeţi ai familiei profesorului Grincescu, care ilustra atunci catedra de botanică a Universităţii din Cluj, şi cu a cărui fiică, Suzette Grincescu, erau cu toţii colegi la Universitatea din Geneva. A început astfel, în vara anului 1933, acea epică peregrinare prin România pe care n-a uitat-o niciodată şi pe care-o evocă cu incomparabilă bucurie, povestind: cum şi-a recuperat bicicleta la vama de la Episcopia Bihorului şi cum a pornit, pedalînd, spre Cluj; cum a înnoptat sub cerul liber după prima zi de drum, şi cum a învăţat primul cuvînt românesc, *frumos*, de la un cioban al cărui toiag meşterit îl admira şi care l-a spus «frumos, frumos!» pînă ce tînărul latinist a înţeles — *formosus*. Cum a stat la Cluj şi la Lăpuşna; cum a trecut, cu bicicleta ţinută deasupra capului şi cu apa mai sus de brîu, un rîu lîngă care o pancartă anunţa «Podul slab» şi care nu avea niciun pod; cum a fost găzduit şi omenit pretutindeni, prin sate şi pe la cîte o stînă, ca un oaspete drag — şi cum, printr-o juvenilă dar statornică identificare, a rămas de atunci cu o neîmpăcată duşmănie faţă de cămătari. Nu l-a uitat nici azi pe pădurarul de la Prislop, care cu greu s-a îndurat să primească, drept răsplată pentru calda-i ospitalitate, ce-şi dorea cel mai mult — un abonament la «Adevărul», ca să ştie ce se mai întîmplă în lume; n-a uitat nici azi zilele petrecute la Drăguş, (unde colega lui română participa, ca viitor antropolog, la cercetarea monografică a echipei lui Dimitrie Gusti) şi se întreba mai deunăzi ce-o fi făcînd copilul de atunci al gazdei, care, în joacă, îşi spărsese capul la adăpătoare şi căruia i-a turnat pe rană o sticlă întreagă de spirt de monopol.

Cu ce filologică voluptate rosteşte, clar şi de corect pentru un francofon, numele satelor şi tîrgurilor pe unde a trecut, în Maramureş, în Făgăraş, în preajma Clujului, şi vorbe de pe-acolo — şi *cojocar*, fiindcă a fost şi la un cojocar ale cărui lucrături nu le-a uitat. Cu ce extraordinară, inepuizabilă afecţiune vorbeşte

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de oamenii acelor ţinuturi, primitori şi mîndri, cinstiţi şi curaţi, de o luminoasă şi cumpănită omenie; ştiind bine că voi avea privilegiul de a-i face publice gîndurile a ţinut să-mi mai spună o dată, răspicat şi fără nicio umbră de sentimentalism idilic, că amintirea acestor ţărani şi a încrederii fraterne cu care l-au întîmpinat a rămas darul suprem al acelor drumeţii.

A trecut apoi munţii şi a stat un timp la Bucureşti, pe strada ce se numea atunci Mihail Cornea; a cumpărat apoi un cal — bicicleta fusese expediată acasă după cîteva ploi torenţiale — şi a pornit-o spre Dunăre. A lăsat calul la Babadag şi a străbătut Delta cu lotca, a mers la pescuit de sturioni, s-a rătăcit prin stufărişuri, a intrat călare în Constanţa şi a copiat — calul îl vînduse — inscripţii greceşti şi romane în curtea minusculului muzeu de atunci (fiind suspectat, o zi, de « spionaj ştiinţific », pînă a dovedit că inscripţiile erau publicate). S-a îmbarcat apoi — plătindu-şi drumul cu spălatul vaselor — pe un vapor care pleca la Stambul ceea ce îi aminteşte şi lui, nu numai nouă, de Panait Istrati, pe care l-a cunoscut destul de îndeaproape . . .

Profesorul Olivier Reverdin s-a întors în mai multe rînduri, din 1970 încoace, în ţara noastră; a reprezentat Elveţia pentru încheierea unor acorduri de colaborare ştiinţifică cu România, a vizitat monumentele antice din Dobrogea şi a admirat importantele muzee de la Tulcea şi Constanţa, a fost în Munţii Orăştiei, la Sarmizegetusa Regia, şi la Deva, la Sarmizegetusa romană, a ţinut strălucite conferinţe în faţa Societăţii de Studii Clasice, a revăzut prieteni şi a cunoscut pe cei care le sînt elevi şi succesori. Preţuirea pe care o acordă filologilor clasici, istoricilor antichităţii şi arheologilor români se vădeşte nu doar în felul în care le cunoaşte cu deosebită precizie publicaţiile şi activitatea, ci şi prin încurajarea constantă a schimburilor ştiinţifice, prin preocuparea constantă de a face cunoscute lumii savante rezultatele cercetărilor şi dezvoltării studiilor clasice în România, prin felul în care, asemenea nouă, alături de noi, le poartă de grijă. Dincolo chiar de această generoasă participare, unificînd şi decantînd judecăţi, amintiri şi speranţe, nobila substanţă a prieteniei nu încetează să anime raportarea profesorului Olivier Reverdin la România.

SPERANŢA RĂDULESCU

SAMUEL BAUD-BOVY

Într-o dimineaţă de primăvară a anului 1981, Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti pregăteşte cu febrilitate primirea unui oaspete de seamă: elenistul şi etnomuzicologul elveţian Samuel Baud-Bovy. În secret, participanţii la întîlnirea oficială — etnomuzicologii Institutului şi ai Uniunii Compozitorilor — răsfoiesc lucrările care îi poartă semnătura. Consacrate folclorului muzical sud-est-european, cu deosebire celui grec, acestea conţin şi observaţii percutante asupra muzicii româneşti care, într-o conversaţie, ar putea fi invocate nu doar din simplă curtoazie.

Domnul Baud-Bovy apare cu punctualitate de ceasornic. Este un om vîrstnic dar cu alură energică, scund, efilat, cu figură prelungă şi impenetrabilă, de o infinită distincţie. Politeţea sa rezervată bemolează amabilitatea expansivă a gazdelor. Vorbeşte puţin, nici o clipă despre el însuşi. Descurajează răspicat, dar fără agresivitate,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

orice referire grațioasă la opera sa. Comunică direct, economic, cu o răceală deconcertantă. Este însă suficient să pronunți numele lui Constantin Brăiloiu pentru ca privirea să i se încălzească iar glasul să-i capete o vibrație particulară. Să fie oare un sentimental disimulat? Foarte probabil, faptul ar explica de altfel și surprinzătoarea sa vizită în România. Căci Samuel Baud-Bovy a sosit doar pentru a oferi în dar manuscrisul volumului « Vie musicale d'un village » și fișele de anchetă din satul Drăguș-Făgăraș cu ajutorul cărora Brăiloiu a redactat această monografie muzicală devenită clasică în literatura etnomuzicologică mondială. Documentele i-au fost de folos în 1960, atunci cînd — în calitatea sa de prieten al savantului de curînd dispărut, dar și de specialist de înaltă competență — a îngrijit, la Paris, apariția cărții. Azi, socotește că locul lor este în arhiva națională « de folklor » pe care a fondat-o; deci aici la București, și nu la *Musée de l'Homme* din capitala franceză sau în *Archives Internationales de Musique Populaire* din Geneva, unde manuscriselor li se cunoaște nu numai valoarea, dar și prețul.

Domnul Baud-Bovy evită cu abilitate să se lase antrenat într-o discuție despre prietenia sa cu Panait Istrati. Despre Brăiloiu spune doar că a fost un Seigneur — dar rostește acest cuvînt cu un ton care îl încarcă de conotații divine. Nu face nici o aluzie la preocupările sale — cunoscute de altfel — pentru muzica românească. Intr-un moment în care se știe neobservat, îmi întinde însă o xerocopie — o filă a unuia din cele cinci volume de Bartok, « Rumanian Folk Music », publicate postum la Haga, în 1967. A reperat o minusculă eroare în notarea — sau mai degrabă copierea — unui text poetic și dorește să-i confirm că nu s-a înșelat. Sunt consternată; greșeala este măruntă, dar nu lipsită de importanță, iar ca să o surprinzi trebuie să cunoști structura versului popular românesc cîntat și să ai un neobișnuit gust pentru detalii. Cîțiva ani mai tîrziu, comentam cu Laurent Aubert — succesorul lui Brăiloiu la *Archives Internationales de Musique Populaire*, discipol al dlui Baud-Bovy — această pedanterie a maestrului său. Aubert mi-a povestit atunci o întîmplare în același timp pilduitoare și amuzantă. L-a rugat odată pe dl. Baud-Bovy să se pronunțe în legătură cu studiul la care tocmai lucra. Cu exigența și franchețea sa obișnuită, acesta l-a prevenit asupra unei inexactități. Aubert s-a scuzat, adăugînd imprudent că amănuntul i s-a părut nesemnificativ; și-a atras însă pe loc o replică severă și rițoasă: « Dans notre métier, monsieur, il n'y a que les détails qui comptent ».

Abia cu puțină vreme înainte de moartea sa — survenită pe neașteptate la sfîrșitul anului 1986 — aflu că Samuel Baud-Bovy a pledat neobosit pentru reactivarea Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, intrate în letargie după dispariția întemeietorului lor, Constantin Brăiloiu; a susținut apoi din umbră reeditarea operei discografice a prietenului său; s-a bucurat de succesul primelor două cicluri de înregistrări — « Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée » și « Musique populaire suisse » — publicate prin grija lui Laurent Aubert în ediții somptuoase, distinse cu premiul Academiei Charles Cross; a participat la proiectarea noii serii — « Roumanie — musique de villages » — pe care Arhivele Internaționale, în colaborare cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București, o prepară în aceste luni pentru tipar.

Samuel Baud-Bovy nu va fi prezent la lansarea casetei de discuri românești. Noi, cei care l-am cunoscut, vom ști însă că o datorăm în bună parte strădaniilor sale și îi vom pomeni cu recunoștință numele.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CĂRNAVALUL

rădăcini și metamorfoze

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀◀ La sărbătoarea sfîntului Silvestru, în Urnasch (Appenzell), reprezentări demonice în costumații grotești

◀ Carnaval la Lötschental (Valais), măști sălbatice și echipamente din piei de capră sau oaie

O mască din Basel: « pasărea Gryff »
▼

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LAURENT AUBERT

Măști și sărbători de iarnă în Elveția

În Elveția, portul măștilor este îndeobște apanajul sărbătorilor de iarnă, precum Sfîntul Nicolae, Anul Nou și, mai cu seamă, carnavalul. Măștile apar în perioada cea mai întunecată și cea mai rece a anului, în jurul solstițiului de iarnă, căci în acest moment entitățile psihice malefice se manifestă cu cea mai mare insistență. Or, continuînd o tradiție de sorginte pitagoreică, latinii numeau solstițiul de iarnă *Ianua Coeli* (« Poarta cerului » sau « a nemuririi » sau « a tăinuitului »), în timp ce solstițiul de vară reprezenta pentru ei « Poarta Infernului » *(Ianua Inferni)*. Aceste imagini se explică prin aceea că, din cele două momente extreme ale crugului aparent al soarelui, primul inaugurează faza ascendentă și luminoasă a ciclului anual, iar al doilea faza descendentă și întunecoasă. În mitologia romană zeul Ianus, cel cu două fețe întoarse una către trecut și cealaltă către viitor, avea menirea să deschidă și să închidă porțile anului cu cele două chei, de aur și de argint, care figurau printre principalele sale atribute. Iată de ce luna ianuarie, care inaugurează anul, îi era consacrată. În plus, rolul său de *Ianitor* (« portar ») făcea din Ianus zeul inițierii și al breslelor de meșteșugari, *Collegia fabrorum*, care îl celebrau la cele două solstiții.

Creștinarea Europei a dus la identificarea celor doi Sfinți Ion cu cele două fețe ale lui Ianus și a sărbătorilor lor cu cele două solstiții. Evanghelistul, « Ion din iarnă » (Botezătorul), apărea ca patronul numeroaselor bresle și corporații de meserii, care sînt principalele responsabile de perpetuarea și organizarea sărbătorilor de iarnă. Acest antic rit de trecere s-a menținut astfel pînă în zilele noastre, fără ca esențialul semnificației și funcției sale să se fi alterat. Dezordinea zgomotoasă care îl caracterizează exprimă mereu lupta între demoni și zei — sau îngeri —, între « vechile » genii ale anului scurs și cele « tinere » ale anului ce va să vină, încarnate, bunăoară, de « urîții » și de « frumoșii » *Kläuse*, care întruchipează cele două faze ale ciclului anual și, la un alt nivel hermeneutic, simbolizează stadiile inferioare — întunecate — și superioare — luminoase — ale ființării.

« Roitschäggätä » din Lötschental

Datorită relativei sale izolări și felului de viață al locuitorilor, bazat pe creșterea vitelor și prelucrarea lemnului, Lötschental este una din regiunile Elveției unde

---

În 1982, cînd prelua secretariatul general al Arhivelor Internaționale ale Muzicii Populare, etnomuzicologul Laurent Aubert avea 32 de ani. Era dăruit cu calități intelectuale multiple: chibzuință și agerime, forță și subtilitate, acuitate analitică și capacitate de sinteză, rigoare și curaj al deciziei. Marcat de un real spirit renascentist, Laurent Aubert este în același timp instrumentist, organolog, cercetător de teren (a întreprins fructuoase culegeri în Nepal, India, Indonezia și România), arhivar, teoretician, jurnalist, editor și organizator de concerte de muzică tradițională; și-a creat, cu alte cuvinte, o platformă profesioanală largă și solidă, care îi permite să stăpînească întreg domeniul disciplinei. Îl captivează în egală măsură hermeneutica muzicilor înalte și — suprem

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tradiția măștilor de carnaval s-a menținut cu cea mai mare vigoare, deși desele contacte cu orașul și avîntul turismului au modificat puțin acest obicei.

Principala figură a carnavalului este *Roitschäggätä*, personaj feminin cu înfățișare sălbatică și înspăimîntătoare. Înțelesul etimologic îndeobște admis pentru acest cuvînt este « pătat de funingine » (*Roi*, în germană *Russ*, = « funingine », și *tschäggätä* din *gescheckte* = « pătat ») sau « pătat de fum » (*Roi* echivalînd în acest caz cu *Rauch* = « fum »). O altă semnificație posibilă este « vrăjitoare urîtă », prin derivarea lui *Roi* de la *roiwä*, în germană *roh*, = « grosolan, necioplit », și *tschäggätä* aici cu sensul de « vrăjitoare, femeie străină și săracă cu duhul ».

Deghizarea unei *Roitschäggätä* comportă următoarele elemente: o mască (*Lavre*), în genere din lemn, cu fața pictată sau înnegrită cu funingine, cu ochi ades exoftalmici, cu o gură mare și dreaptă avînd dinți din lemn, pe măștile mai vechi, sau mai zîmbitoare și cu dinți de vacă, pe piesele recente. Costumația este completată cu piei de capră sau de oaie, care acoperă corpul în întregime, cu bucăți de pînză care învelesc picioarele încălțate cu botfori, pentru a încurca urmele, și cu o pereche de mănuși din piele întoarsă. De asemeni, poartă talăngi, *Trichlum*, agățate de un căpăstru care le ține loc de brîu. Uneori se adaugă alte însemne caracteristice, cum ar fi o seringă mare din lemn — accesoriu rar astăzi — umplută cu un lichid grețos, amestec de apă, funingine, sînge și îngrășămînt animal, cu care îi stropesc pe curioși, sau un ciomag lung, la capătul căruia este uneori agățat un sac cu cenușă folosit pentru a-i lovi pe spectatorii prea îndrăzneți.

Știm puține lucruri despre trecutul *Roitschäggätä*-lor. Prima atestare explicită a existenței lor urcă pînă în anul 1865; este vorba despre o circulară cu caracter represiv dată de starețul de la Kippel, păstrată în arhivele mînăstirești ale acestui sat. Iată un fragment: «Cum poate cineva să se îmbrace astfel ? să-și acopere chipul cu o mască de lemn atît de hidoasă, să-și pună coarne pe cap și blănuri proaste pe trup, ca să se asemene cu o fiară ? Să sperie copiii și să mînjească fetele cu cenușă și funingine — iată distracțiile acestor faimoase Tschäggätä, fără a mai ține seama de imoralitatea pe care o aduce cu sine o asemenea grosolănie. Voi pune ordine în aceste lucruri. Va trebui să se reamintească interdicția din cînd în cînd, o dată cu apropierea carnavalului. »

Originea acestor *Roitschäggätä* pare a urca spre tradiția unor *Schurten Diebe*. Informațiile strînse despre acești « hoți justițiari » ne oferă posibilitatea să afirmăm că era vorba despre o confrerie de tineri (*Knabenschaft*), cu caracter inițiatic, reglementată de reguli clare. De altfel, chiar și astăzi portul măștilor este rezervat tinerilor neînsurați care au împlinit douăzeci de ani. Dacă voia să fie admis în sînul gru-

---

rafinament — valorile culturilor primitive și populare, pe care aspiră să le atragă în orizontul artistic al occidentalului hipercivilizat.

Setul de discuri căruia îi asigură îngrijirea — Roumanie: musique de villages *—, recent inaugurat, redactat în colaborare cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București, este cea dintîi publicație etnomuzicală de anvergură realizată în Europa prin tehnica compact laser.*

Laurent Aubert nu-și îngăduie, pare-se, contemplarea succesului; el coordonează deja o ediție critică a culegerilor de muzică populară grecească, întreprinse, cu decenii în urmă, de mentorul său, Samuel Baud-Bovy. În paralel, elaborează studii (notăm, ca

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pului, neofitul trebuia să treacă o serie de probe, dintre care cea mai spectaculoasă era dublul salt peste Lonza, rîul care udă Lötschental-ul. *Schurten Diebe* își țineau adunările în poiana lui Dietrich, pe versantul sudic al Lonzei, și de acolo se îndreptau spre sate, mascați și costumați, semănînd spaima în urma lor, maltratînd femeile și copiii, jefuind și pustiind casele. Acești *Schurten Diebe*, un fel de Robin Wood ai munților, erau investiți cu o autoritate specială și, ca urmare, exercitau diferite funcții importante în comunitățile lotșarde: organizarea serbărilor, controlul moravurilor și al moralității, cît și o activitate războinică recunoscută. Pare că au jucat un rol preponderent mai cu seamă în timpul mișcării populare din 1550, cunoscută sub numele de *Trinkelstierkrieg*, « războiul taurilor clopotari ».

Trebuie semnalată și existența unui alt tip de măști, a căror penetrație în Lötschental nu datează decît de la începutul secolului al XX-lea. *Otschini*-ile. Acest termen desemnează în fapt pe purtătorii de măști care nu sînt *Roitschäggätä*. Deghizarea lor, lăsată în seama fanteziei fiecăruia, nu are totuși caracterul înspăimîntător al *Roitschäggätä*-ei, alături de care apar, iar comportarea le este pașnică. De aceea sînt numiți *hibschi Maschgini*, « măștile nostime ». Folosirea lor este îngăduită celibatarilor de ambe sexe, care au împlinit douăzeci de ani.

« Silvesterkläuse[n]» din Urnäsch

În fiecare iarnă, satul protestant Urnäsch, situat în cantonul Appenzell din Elveția răsăriteană, este locul unui fastuos spectacol cu măști — *Silvesterkläusen* —, care, dincolo de faptul că astăzi atrage o sumedenie de turiști, rămîne un factor foarte important de coeziune socio-culturală. În două rînduri, de Sfîntul Silvestru, pe 31 decembrie și pe 13 ianuarie, care corespunde Sfîntului Silvestru după vechiul calendar iulian — pe 12 dacă 13 cade într-o duminică —, hoarde de personaje deghizate și mascate coboară în vale pentru a întîmpina cu muzică sosirea Anului Nou. Sînt *Silvesterkläuse* a căror înfățișare și purtare sînt reglementate printr-o serie de prescripții respectate cu strictețe. Numai bărbații și băieții — și numai cu totul excepțional și fetele impubere — pot deveni *Kläuse*. Se disting două categorii de *Kläuse*: pe de o parte *Spasskläuse*, « poznașii », astăzi destul de rari, care nu primesc niciodată pomană și poartă o costumație caraghioasă și pestriță, făcută din zdrențe și din haine vechi; pe de altă parte, *Bättelkläuse*, « cerșetorii », cu mult mai numeroși, care se subîmpart în trei categorii distincte: *Schöni*, « frumoșii », *Wüeschti*, « urîții », și *Schö-wüeschti*, « frumoșii-urîți ».

remarcabil, « *Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaire. La quête de l'intemporel* » apărut în « *Bulletin de Musée d'ethnographie de Genève* », nr. 27), articole, cronici și recenzii, comunicări, emisiuni radiofonice (cinci dintre acestea, difuzate de « Suisse Romande » în ianuarie 1987, se referă în exclusivitate la muzica populară românească de azi).

În calitate de director al Arhivelor de etnomuzicologie atașate aceluiași Muzeu de etnografie, Laurent Aubert organizează concerte de muzică tradițională în Elveția și în țările vecine.

Acum se ocupă de fondarea unei reviste europene de etnomuzicologie.

S.R.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Kläuse din aceeaşi categorie alcătuiesc grupuri numite *Schuppel*, de cîte cinci pînă la zece membri fiecare, uneori mai mult. Aceste *Schuppel* se constituie după afinităţile între indivizi de aceeaşi vîrstă. Apartenenţa la un *Schuppel* nu este ereditară şi nu pare a implica nişte criterii speciale, exceptînd doar o anumită forţă fizică şi, de preferinţă, o voce plăcută. Fiecare *Schuppel* are doi *Rolli*, deosebiţi de ceilalţi, prin costum şi comportare feminine, cît şi prin portul unui ham de care sînt fixaţi treisprezece zurgălăi uriaşi *(Rolle)*; unul deschide procesiunea, *Vorrolli*, celălalt o încheie, *Norolli*. Toţi ceilalţi sînt personaje masculine, numite *Schelli*, căci fiecare duce una sau două talăngi *(Schellä)* a căror sonoritate gravă contrastează cu clinchetul zurgălăilor.

La *Schöni*, « bărbaţii » sînt îmbrăcaţi în pantaloni bufanţi, vestă scurtă şi şosete albe, în vreme ce « femeile » poartă fustă şi jiletcă, amîndouă de catifea, bluză albă bogat încreţită, ciorapi de lînă şi mănuşi albe. Masca este confecţionată din ceară. *Schelli*-i au barbă neagră şi pipă, iar *Rolli*-i ţin în gură o floare. Dar partea cea mai importantă a acestei costumaţii o reprezintă boneta, largă şi plată la unii, înaltă şi voluminoasă la ceilalţi, putînd ajunge pînă la un metru şi jumătate înălţime. Înfăţişarea acesteia s-a modificat în timp: fotografii vechi ne arată că, la începutul secolului, ele puneau accentul asupra unei ideologii a progresului tehnic, prin motive ca zepelinul, telefericul sau vaporul cu aburi; dar, de prin 1945, accentul s-a mutat către valori ale simbolisticii agreste — scene bucolice, munci cîmpeneşti şi meşteşugăreşti aflate pe cale de dispariţie, ilustrînd o tendinţă nouă spre nostalgie şi glorificarea unui trecut idealizat.

Spre deosebire de *Schöni*, *Wüeschti*-i se disting prin măştile cu chip demonic, făcute din hîrtie creponată, a căror singură trăsătură de unire este înfăţişarea cît mai înspăimîntătoare, şi printr-o vestimentaţie realizată exclusiv din materii naturale neprelucrate, spre a accentua aspectul lor sălbatic: ramuri, scoarţă de copac, frunze, piei de oaie, etc.

Cît despre *Schö-wüeschti*, ei reprezintă o categorie intermediară, apărută la începutul anilor şaizeci, aparent fără vreun alt scop decît plăcerea creatoare şi dorinţa de înnoire. Măştile sînt făcute din aceleaşi materiale ca ale *Wüeschti*-lor, dar mai minuţios. Îmbrăcămintea e confecţionată cu mare grijă, iar masca, din lemn sau scoarţă de pin, are o înfăţişare mult mai omenească. Pălăria şi costumul conţin adesea elemente care evocă natura, printre care domină animalele împăiate.

În ziua sărbătorii, tot Urnäsch-ul este în picioare. Înainte de revărsatul zorilor, primele talăngi răsună în vale, vestind venirea acestor *Kläuse*. Toată ziua, o seamă de grupuri merg din casă în casă după un itinerar prestabilit în liniile sale generale. Scuturîndu-şi talăngile şi zurgălăii în ritmul mersului, *Kläuse* vizitează aproape toate locuinţele din sat şi fermele din împrejurimi. Totuşi nu li se îngăduie să vină în piaţa satului decît o singură dată, pe 31 decembrie dimineaţa, cînd se organizează o mare adunare populară. În restul timpului, acelaşi scenariu se reproduce după un tipic aparent neschimbat, oricare ar fi tipul de *Kläuse* din zilele noastre. Din zori pînă în amurg, *Schuppel* hălăduiesc pe dealuri din fermă în fermă, ocolind pe cît se poate orice drumuri şi cărări bătute. După un marş uneori lung şi obositor peste plaiurile înzăpezite, sînt primiţi în pragul casei de vreun fermier şi soţia sa. Întîlnirea este totdeauna plină de căldură: li se oferă vin sau cidru, pe care ei îl beau fără să-şi scoată masca, printr-un pai curbat. *Kläuse* fac de trei ori un cerc în jurul gazdelor şi le « cîntă » un fel de hăulită pe mai multe voci, fără cuvinte, numită *Zäuerli*, la care se întîmplă să se asocieze spontan şi stăpînul casei. Acest moment culminant este trăit de toţi cu o puternică emoţie. Un membru al grupului primeşte o sumă de bani în semn de mulţumire, apoi toţi pleacă în sunet de talăngi şi zurgălăi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Seara, toți *Kläuse* se strîng în valea satului, în jurul unor ospătării pline ochi de clienți veniți adesea de foarte departe pentru a asista la sărbătoare. Restaurantele angajează cu acest prilej orchestre care vor prelungi balul pînă tîrziu în noapte. Fiecare *Schuppel* își face un titlu de glorie să viziteze toate ospătăriile în timpul serii. Astfel muzica orchestrelor *(Appenzeller Streichmusik)* este constant întreruptă de intrarea zgomotoasă a *Kläuse*-ilor, care, gonindu-i pe dansatori din mijlocul ringului, își « zic » cele trei *Zäuerli* și se retrag, lăsînd locul următorilor.

Dezvoltat, în mod evident, în scopuri comerciale, acest episod al serbării îngăduie turiștilor să aprecieze, fără efort, măștile, bonetele, costumele și cîntecele diferitelor *Schuppel*. Comparată cu lunga plimbare din timpul zilei, această defilare prin ambianța beată și supraîncălzită a cîrciumilor apare mai degrabă ca o recuperare comercială a sărbătorii decît ca o apoteoză a ei. Oricum, nici un grup de *Kläuse* nu o ocolește, căci această întîlnire le îngăduie să se regăsească, să schimbe păreri și, totodată, să fie admirați de o mulțime pestriță venită aici tocmai în acest scop.

« Butzi » din Flums

Ținutul Sargans din Oberland a perpetuat o tradiție de măști carnavalești de o factură remarcabilă. Cele mai vechi documente care le atestă prezența în această regiune nu datează decît de la începutul secolului trecut, dar totul ne îndeamnă să credem că portul lor este cu mult mai timpuriu. Cronici din secolul al XVI-lea menționează deja obiceiul carnavalului în regiunea Sargans.

În satul Flums, la jumătatea drumului între Sargans și lacul din Walenstadt, se întîlnesc cele mai interesante măști. În ciuda marii lor diversități, măștile din Flums au un arhetip comun: sculptate în lemn de tei, au în genere formă de pară, cu ochii fără pleoape așezați sus în niște scobitori și cu fruntea adesea ridată. Un cearceaf sau o bucată de pînză de iută, fixată de mască, ascunde capul. Adesea de ea sînt prinși zurgălăi și plete din coamă de cal. Costumul zdrențuros și făcut din haine vechi le-a adus acestor personaje mascate — numite îndeobște *Butzi* — și denumirea de *Rudli* (« peticiții »).

La Flums există numeroase tipuri tradiționale de măști, între care cele mai des întîlnite sînt *Josni*, *Chrottni*, *Schlumpf* și *Schnider*. *Josni*, inventată, spune-se, de un anume Josua, reprezintă o femeie cu înfățișare vulgară. Culoarea neagră sau brun închis a feței vrea să simbolizeze murdăria, scoțînd în evidență gura mare cu dinți albi și cu buza de jos roșie. Are nasul mare și coroiat și pomeții proeminenți . *Chrottni*, hermafrodit sau femeie cu înfățișare bărbătească, te duce cu gîndul la o broască rîioasă *(Kröte)*, datorită feței sale umflate și bărbiei duble. Gura surîzătoare are unu sau două șiruri de dinți, iar ochii sînt migdalați. *Schlumpf* (« îmbucătura ») pare să fi fost tot creația unui dogar, pe nume Rinderer. Are înfățișarea unei fete grase cu obrajii roșii, iar gura cu dinți inegali dă impresia că vrea să muște în timp ce vorbește. Rinderer va fi fost și părintele lui *Züggerl*, « cofetarul », și al lui *Rinderi* — oare un autoportret? În schimb, una din cele mai frecvente măști este *Schnider*, născocită de Peter Schnider; are chipul prelung în culori luminoase, nasul ascuțit, riduri adînci și gura căzută.

Satira socială este una din principalele surse de inspirație pentru sculptorii din Flums, ale căror caricaturi neîndurătoare dau la iveală metehnele sătenilor. Printre măștile din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, devenite « clasice » pentru estetica locală, trebuie să mai amintim *Sennhuser*, portretul unui pedagog cu chip alungit și barbă, *Guger* (« trompeta »), un biet țăran care vorbește pe nas, și *Pelzmühli*, cu glas foarte ascuțit, reprezentînd un morar recunoscut prin lenea lui. Toate trei măștile au fost create de Kalberer, un sculptor din satul vecin Mels, cunoscut mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mască din Flums: ironie şi sarcasm

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu seamă prin crucifixele sale care i-au adus porecla de *Herrgöttlischnitzer*, « sculptorul micului Dumnezeu ».

Zugravul Joseph Gassner, unul dintre cei mai prolifici și rafinați meșteri de la începutul veacului nostru, este autorul lui *Langnasni* (« nas lung ») și *Katz*, un personaj cu înfățișare de pisică. Contemporanul său Justus Stoop, care a reprodus numeroase tipuri de măști vechi, este inventatorul lui *Jud*, « evreul ».

Un personaj integrat de multă vreme în carnavalul de la Flums este *Rölli*, probabil un produs al epocii rococo. El se regăsește de la Sieben și Obermarchen în cantonul Schwyz, la Lachen pe malul lacului Zürich, la Walenstadt și pînă la Altstätten pe valea Rinului. Se deosebește de celelalte măști din Flums prin înfățișarea mai sa realistă, mai « plăcută », și prin costumul său ce pare inspirat din cel al arlechinului. *Rölli* este mereu un *Brüllni*, un « ochelarist »; el îl reprezintă pe intelectualul venit din străini și de care trebuie să-ți bați joc. Are chipul oval, gura mică împodobită cu o mustață subțire și o gropiță în bărbie.

Producția zilelor noastre este, în ansamblu, decadentă. Unul dintre puținii sculptori contemporani care a respectat stilul tradițional este Fritz Stäger, un flumez emigrat la Geneva. Alături de copii după modele vechi — printre care măștile sale *Chrottni* sînt, poate, cele mai frumoase —, a creat și cîteva tipuri noi, a căror înfățișare rămîne totuși întru totul flumeză: *Zungenschlag* (« limbă ascuțită »), *Runzlä Schnider* (« Schnider ridat »), *Fumseri*, o femeie din Flums inspirată după măștile *Josni* și *Chrottni*, și *Doppelnasni*, o mască de influență suprarealistă, cu două nasuri.

De regulă, măștile sînt proprietatea celor care le confecționează. În ajunul carnavalului sătenii se duc să împrumute una în mare taină, ca să rămînă neștiuți în timpul sărbătorilor. Alegerea unei anume măști se face pe baza unor asemănări, printr-un fel de identificare între obiect și anumite trăsături de caracter individuale, încît putem spune că masca, deși gîndită să ascundă adevăratul chip al purtătorului, face ca, dimpotrivă, să devină limpede pentru toți ceea ce acesta poartă realmente în el însuși, dar, de obicei, ascunde. Astfel se întîmplă ca meșterul de măști să aleagă « chipul fals » care corespunde cel mai exact, din punctul său de vedere, celui care va purta masca.

Aspecte ale carnavalului în Elveția centrală

Moment de exuberanță și de « ieșire din sine », carnavalul, în ciuda aspectului său arhaic și păgîn, a fost din bună vreme integrat de biserică. Deja în Evul Mediu, acest rol de supapă, de debușeu colectiv, era îndeplinit, bunăoară, de sărbătoarea Măgarului, bine cunoscută mulțumită lui Fauvel, la începutul secolului al XIV-lea; bine îngrădite, aceste perioade de libertinaj aveau — și au încă — o limpede rațiune de a fi: ele dădeau un făgaș tendințelor obscure ale sufletului lăsîndu-le să se exprime, ba chiar obligîndu-le să o facă, în momentul cel mai potrivit al ciclului anual.

Ținutul lacului celor Patru Cantoane, centru istoric și geografic al Elveției, a păstrat cîteva forme de organizare socială care urcă spre Evul mediu. *Landsgemeinde*, ansamblu comunitar din cantonul Unterwald, care există și la Glaris și în Appenzell, sau sistemul *Zünfte* — bresle și corporații de meserii de dată medievală — joacă încă un rol important în viața publică. Adesea portul anumitor măști de carnaval este rezervat acestor întovărășiri cărora, într-o anume măsură, le sînt emblema.

Așa se întîmplă la Sursee în cantonul Lucernei, unde o breaslă perpetuează prin măști amintirea lui Heini d'Uri, bufonul ducelui Leopold al Austriei. În 1386, în ajunul bătăliei de la Sempach care a opus pe confederați Austriei, Heini își sfătuia stăpînul să renunțe la planul său de luptă, căci o înfruntare cu mica oaste a munte-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nilor risca să-i fie fatală. Sîcîit de întreruperile clovnului, ducele a poruncit să fie închis în temnița de la Sursee și a doua zi a plecat la lupta care s-a încheiat cu o groaznică înfrîngere a austriecilor și cu moartea lui Leopold. În fiece an, cu ocazia carnavalului, Asociația Heini d'Uri aniversează acest eveniment. Ales pe timp de un an, starostele ia numele de *Heinivater* (« tatăl lui Heini ») și își pune solemn masca bufonului și costumul în negru și galben al cantonului lui Uri. Este însoțit de trei personaje cu măști cu aspect demonic, *Lälli*, *Tüffel* și *Feuk*, cu ajutorul cărora prezidează carnavalul.

La Zoug, *Greth Schell*, o vrăjitoare bătrînă și cu coarne, care își poartă soțul în cîrcă într-un coș, aparține în exclusivitate breslei tîmplarilor, rotarilor și dogarilor. Ea apare în fiecare an în ziua de luni a carnavalului, înconjurată de o hoardă de bufoni zgomotoși, numiți *Löhli*.

Asocierea măștii grotești cu bufonul nu este întîmplătoare: amîndoi întruchipează conștiința ironică a dualității existențiale; ei sînt oglinzi, amplificatoare, ale tendințelor viscerale ale personalității, tendințe pe care le neutralizeasă dezvăluindu-le prin parodie și comportament inversat. Înfățișarea martiriului lui d'Uri, pedepsit pentru că a spus adevărul, este de asemeni izbitoare și explică alegerea sa ca patron al breslei.

Carnavalul de la Lucerna, astăzi unul dintre cele mai impresionante din Elveția, este dominat de figura legendară a lui *Bruder Fritschi* (« fratele Fridolin »), care se preumblă pe străzi însoțit de familie și suită. Vesel simbol al primăverii și al reînnoirii naturii, acest personaj s-ar fi născut, după unii, dintr-un cult pre-creștin al fecundității. Întruchipat în Evul mediu printr-o păpușă de paie, *Fritschi* a devenit mai apoi o mască din lemn sau hîrtie avînd trăsăturile unui bătrîn plin de riduri care simbolizează vechiul an.

Sărbătoarea nebunilor a supraviețuit în Elveția centrală, mai ales în cantonul Schwyz, și reprezintă punctul culminant al carnavalului. La Einsiedeln, personaje mascate numite *Maschge* execută un *Narrentanz* (« dans al nebunilor »), în cursul căruia,în semn de binecuvîntare, împart mulțimii pîinișoare în formă de inel *(Müschli)*. Cele mai importante măști de la Einsiedeln sînt *Mummery*, care reprezintă un vizitiu sau un geambaș, *Johee*, un văcar trist și dezamăgit, *Sentenbauer*, un negustor de vite căruia îi merge în plin, *Höreli Bajass*, un Domino alb cu un bicorn pe cap, și un diavol cu coarne lungi înarmat cu un trident, *Tüffel*. Dansul nebunilor din Steinen, Brunnen și Schwyz se deosebește într-o oarecare măsură de cel din Einsiedeln. Este numit *Nüsslen*, datorită obiceiului pe care îl au *Maschgraden* (măștile) de a arunca în spectatori cu nuci și, de asemeni, din pricina zurgălăilor, cîndva făcuți din coji de nucă, pe care îi poartă la brîu sau la centură. De factură barocă, această costumație este în bună parte de origine tirolează. Măștile au o înfățișare binevoitoare, însă puțin searbădă și inexpresivă. Personajul cel mai marcant al dansului este *Blätz*, rudă bună cu Arlechinul și cu *Rölli*, mai cu seamă prin decorațiile romboide ale costumului său. Însemnul său caracteristic este o mătură de brad pe a cărei coadă stă înfiptă o pîine. Întîlnim de asemeni un *Domino*, o *Zigüüner* (« țigancă »), o *Rudi* (« femeie romantică »), cît și unele măști autohtone cum ar fi un *Taliwasch* care scoate limba, sau un *Välädy*, la Steinen, sau un *Bartlivatter* (un « moșulică bărbos »), la Brunnen.

Dansurile cu măști din vechile ținuturi elvețiene sînt executate în sunet de tobă. *Nüssler*-ii saltă pe vîrful degetelor de la picioare rotindu-se de jur împrejur și păstrîndu-și trupul și picioarele țepene; numai gleznele rămîn elastice, fapt care conferă dansului lor o ținută foarte specială.

Seara, carnavalul se termină cu *Fastnachtvergraben*, « înmormîntarea carnavalului », în cursul căreia Arlechinul, încarnarea sărbătorii, este condamnat la moarte și îngropat.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Alte cîteva spectacole cu măşti din Elveţia

Întrebuinţarea măştilor e atît de răspîndită şi diversificată în Elveţia, mai ales în regiunea alemanică, încît nu putem face o prezentare exhaustivă. Să ne limităm numai la a semnala încă alte cîteva exemple, alese dintre cele mai caracteristice.

În satul Effingen din Argovia, se desfăşoară din doi în doi ani, în prima duminică după Paşti, o veche serbare de primăvară, numită *Eievanfleset*, « recolta ouălelor ». Oul, simbol pascal al reînvierii, joacă, cu acest prilej, rolul principal. Precum în Appenzell, deşi aici veşmintele au o semnificaţie uşor diferită, îşi fac apariţia personaje într-o costumaţie închipuind coroane rămuroase şi frunzişuri stufoase, împărţite însă în două grupuri rivale: « cei uscaţi », întruchipînd iarna, şi « cei verzi », simbolizînd primăvara. Lupta se încheie, bineînţeles, cu victoria celor din urmă.

În oraşul Küssnacht din cantonul Schwyz, la poalele muntelui Rigi, s-a păstrat un obicei mai rar întîlnit: *Kläusjagen* (« vînătoarea Sfîntului Nicolae »). Caracterul violent al acestei vînători a dispărut astăzi; ea s-a transformat într-o procesiune luminoasă în onoarea Sfîntului patron. În seara de Sfîntul Nicolae, 6 decembrie, oamenii se adună pe o pajişte din apropierea satului şi formează un cortegiu la lumina torţelor. Protagoniştii acestui spectacol sînt *Geisselschlepfer* (« gonaci »), *Treichler* (« hăitaşi ») şi *Hornbläser* (« gornişti »), înveşmîntaţi în cămăşi albe. Atmosfera plină de încordare iscată de tumultul clopotelor, zarva hăitaşilor şi plesniturile de bici pregătesc venirea acestor *Kläuse*. Purtînd o lungă mantie albă cu broderii şi o cingătoare roşie, avînd chipul încadrat de o barbă falsă, aceştia nu mai sînt, la drept vorbind, nişte simple măşti. Pe cap poartă o uriaşă mitră de episcop de forma unei ogive, care se numeşte *Yffele* sau *Infuln* şi care poate ajunge pînă la doi metri înălţime. Confecţionată din două bucăţi de carton grijuliu tivite cu motive geometrice, avîndu-l uneori prefigurat pe Sfîntul Nicolae, împodobită cu hîrtii multicolore şi luminată din interior de o lumînare, această podoabă purtată pe creştet îi conferă purtătorului său aspectul unui veritabil vitraliu ambulant şi, mai mult decît o mască, îl privează de orice trăsături individuale. Aceste *Yffeler*, al căror număr variază între o sută şi două sute, se plimbă pe străzi rotindu-se necontenit în cerc, dînd acestei ceremonii întreaga-i valoare de « sărbătoare a luminii ». Înarmat cu bastonul său episcopal, Sfîntul Nicolae încheie cortegiul binecuvîntînd mulţimea.

Dintre toate procesiunile organizate în cadrul carnavalului, cea de la Hérisau, cantonul Appenzell, se desfăşoară în Miercurea cenuşii. Aici este nelipsită o sperietoare de paie, cu mască din metal pictat, numită *Gidio Hosenstoss*. La încheierea procesiunii, Gidio, întruchipare a tuturor păcatelor, este ars cu solemnitate în piaţa satului, ca un fel de exorcism sau ispăşire colectivă. Acest obicei a fost introdus la Hérisau în 1844; el a fost preluat din satul vecin Gossau, unde astăzi s-a pierdut.

De asemeni, nu putem trece sub tăcere spectaculosul carnaval de la Bâle, cu alaiurile sale de fluiere şi tobe care defilează în fiecare an de *Morgenstraich*, în zorii zilei de luni. Contrar esteticii riguros stabilite a costumelor şi măştilor din majoritatea carnavalurilor elveţiene, costumaţiile pentru sărbătoarea de la Bâle sînt lăsate la fantezia fiecărei trupe care-şi manifestă de la an la an spiritul inventiv într-o nestăvilită exuberanţă de forme şi culori. În această privinţă, carnavalul de la Bâle devine comparabil cu cel de la Cologne, Nisa ori Rio de Janeiro. Să mai consemnăm că Bâle este unul dintre puţinele oraşe elveţiene, preponderent protestante, care şi-au menţinut obiceiurile carnavaleşti.

Deşi rar întîlnite în tradiţia populară helvetă, deghizările zoomorfe merită totuşi menţionate. La Ottenbach, cantonul Zürich, se întîlneşte aşa-numitul *Sprägel*, care apare şi în Austria sub numele de *Habergeiss*. Acest personaj cu mască de lemn

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reprezintă o capră stilizată, al cărei bot se aseamănă cu ciocul clămpănitor al une berze. În seara celei de-a doua vineri din luna decembrie, acești *Spräggelen*, împopoțonați cu mari cearceafuri albe, străbat satul țopăind și iscînd o zarvă îngrozitoare.

La Launfenburg, pe malul Rinului, breasla pescarilor are un costum de carnaval cu totul surprinzător, așa numitul *Narre*, «nebunul», care le-a fost atribuit, spune-se, în 1386 de către suveranul satului, ducele Leopold de Austria, despre care s-a mai vorbit. Această costumație, evocînd jocul multicolor al solzilor de somon, este menită să le înlesnească pescarilor cîștigarea bunăvoinței duhului din fluviu.

Dintre celelalte măști și costumații animaliere, să mai amintim pe *Vogel Gryff* («pasărea Gryff» din micul Bâle), pe *Fastnachtrössli* («căluțul de carnaval») din Appenzell și din Argovia, și două măști de urs, *Fastnachtbär* din Thurgovia și *Strohbär*, «ursul de paie» din cantonul Berna, care, de altfel, are ca emblemă un urs.

Cît despre cantonul Grisons, chiar dacă au existat și aici cîndva ritualurile cu măști, ele au dispărut cu desăvîrșire astăzi. Cele cîteva măști răspîndite prin muzee și colecții particulare, despre care adesea s-a crezut că au legătură cu vechi obiceiuri carnavalești, sînt de fapt opera unui artist singular, sculptorul în lemn Albert Willi, din satul Ems.

«Mundus patet»

Diversele curente de socio- și antropologie sînt de acord a vedea în aceste sărbători de iarnă relicvele unor vechi rituri de trecere, cu caracter exorcistic, a căror origine, anterioară creștinismului, trebuie căutată în antichitatea indo-europeană. Scopul lor ar fi să alunge duhurile rele, «demonii iernii» — întruchipați de măștile cu aspect grotesc și terifiant — și să atragă bunăvoința puterilor benefice, personificate de chipurile plăcute și liniștitoare ale măștilor «frumoase». Pentru unii, aceste sărbători aveau ca scop asigurarea fertilității, fecundității și prosperității întregii comunități în anul ce avea să vină. Pentru alții, era vorba de cultul strămoșilor și al spiritelor morților. În sfîrșit, pentru o a treia categorie, sînt legate de ceremonii inițiatice în relație cu arhaica «vînătoare sălbatică». La polul opus se află demersul științific predominant astăzi, ai cărui susținători resping posibilitatea oricărei interpretări, datele nefiind verificabile prin fapte observate riguros. Pentru aceștia, tradiția spectacolelor invernale cu măști nu ar putea fi urmărită în Elveția decît pînă la începutul secolului al XIX-lea, căci din perioada anterioară acestei epoci nu s-a păstrat nici o mască. Totuși, în cronicile locale sau în condamnările ecleziastice referitoare la aceste tradiții, se pot găsi unele care merg pînă în veacul al XVI-lea. Mai mult, a recuza vechimea măștii înseamnă a nega însăși realitatea funcției sale. Dintre toate cauzele posibile privind absența «dovezilor palpabile», cea mai plauzibilă este aceea că ar fi existat motive întemeiate să nu se păstreze măștile după încheierea carnavalului. Martor sta un obicei din cantonul Schwyz —*Fastnachtvergraben* — sau incinerarea lui *Gidio Hosenstoss* la Hérisau: distrugînd imaginea, dispare și entitatea pe care o exprimă. S-ar putea spune că masca grotescă obiectivează răul, că ea apare ca o oglindă care ne răsfrînge defectele, inspirîndu-ne un dezgust salutar. Manifestînd, într-o modalitate parodică, o anumită tendință inferioară a psihicului, ea îl relevă urîțenia și îl epuizează puterile latente. Prin urmare, nu are drept la existență decît un interval de timp limitat la perioada de libertate carnavalescă, răgaz în care «lumea este deschisă» *(Mundus patet)*. Odată rolul său îndeplinit, masca este ascunsă sau distrusă pentru ca influența să-i fie neutralizată și haosul să înceteze.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Masca relevă atît cît ascunde. Unul din termenii latini pentru mască este *persona*, care, dincolo de ideea « emiterii unui sunet străbătător » *(per-sonare)*, mai amintește și de faptul că, punîndu-și o mască, un individ este temporar « personalizat », devine în mod real persoana întrupată de mască și, ca un adaos, de întreaga costumație și de atributele respective. În ochii tuturor, preluînd o altă înfățișare, el capătă rolul, caracterul, drepturile și, eventual, puterile acesteia. Nu numai înfățișarea, dar și vocea și limbajul îi sînt schimbate, iar comportamentul, dictat de această « a doua natură », nu se mai supune legilor obișnuite. Măștile fură și pradă fără a fi pedepsite, caută, pedepsesc, spun oamenilor adevărul verde în față, sau, dimpotrivă, binecuvîntează și aduc daruri. Judecata lor e fără putință de tăgadă; de aceea sînt, în același timp, disprețuite, temute, respectate și venerate.

Departe de a fi simple prilejuri de bucurie și dezmăț gratuit, carnavalul și sărbătorile de iarnă se înscriu într-o viziune lucidă și coerentă a societății, într-o cosmologie guvernată de o înțelegere profundă a naturii umane și a subtilelor ei corespondențe cu cea universală. În ciuda unor mustrări ocazionale, Biserica a tolerat în linii generale sau, mai degrabă, a recuperat aceste manifestări ale unei spiritualități propriu-zis păgîne, conștientă fiind de funcția lor reglatoare. Îngăduind periodic enoriașilor să-și dea frîu liber impulsurilor și fantasmelor, ea își întărea și mai mult prerogativele pentru restul anului.

Dar astăzi carnavalul a ieșit din făgașele statornicite. Înflorirea comunității rurale și liberalizarea moravurilor tind să reducă această necesitate, ba chiar s-o facă superfluă. Totuși, niciodată nu pare să se fi bucurat de un prestigiu atît de mare. În lumea contemporană, guvernată de mass media internaționale și de uniformizarea valorilor, numeroase obiceiuri locale și regionale s-au consolidat în mod paradoxal, în destule cazuri s-au reînsuflețit, cîteodată au fost create din nou. Prin definiție ambiguu, acest proces de « folclorizare » este în genere impus de autoritățile municipale sau de cei care vor să dezvolte turismul, mai preocupați să sporească atracțiile locurilor decît să mențină tradițiile pentru valoarea lor intrinsecă. Dar în spatele unor motivații mercantile evidente se ascunde o altă realitate, mai obscură: dotate cu această « existență secundă », produsele și întrebuințările specificului local au devenit pentru săteni factorii unei identități culturale noi, de care se agață cu tenacitate. Această valorificare a unui trecut idealizat traduce în felul său propriu interogațiile omului modern în fața unui univers în care nu se recunoaște. Bucolismul a devenit pentru el o modalitate de a-și afirma solidaritatea cu comunitatea sa, precum și adeziunea la particularitățile pe care le revendică.

Astfel, chiar dacă funcția socială și psihologică a măștii s-a modificat în decursul vremii și însăși estetica sa a fost deseori banalizată pentru a răspunde unor cerințe noi de ordin economic și turistic, nu este mai puțin adevărat că persistența lor în epoca actuală este semnul puterii lor. Mai mult ca orice alt obiect, oricare l-ar fi întrebuințarea, masca simbolizează mereu dualitatea naturii umane și interdependența lumii vizibile cu cea invizibilă.

În românește de ILIEȘ CÂMPEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONSTANTIN BRĂILOIU

În Colecția universală de muzică populară înregistrată

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SPERANȚA RĂDULESCU

În ultimele luni ale anului 1984, presa din Elveția Romandă urmărea, cu atenția rezervată evenimentelor realmente semnificative, revirimentul Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, care se pregăteau să reintre în viața publicistică activă cu ediția a II-a a Colecției Universale de Muzică Populară Înregistrată.

Arhivele Internaționale se constituie în 1943, ca branșă a Muzeului de Etnografie al orașului Geneva. Dintru început, vocile cele mai autorizate le acordă șanse de a deveni principalul fond de muzică tradițională din Europa, chezășia reușitei fiind însăși persoana directorului și cofondatorului lor; românul Constantin Brăiloiu.

În 1951, la propunerea Consiliului Internațional al Muzicii și cu concursul U.N.E.S.C.O., Brăiloiu își asumă realizarea întîiei antologii de muzică etnică universală, a Colecției care face obiectul reeditării de azi. Concepută ca bază documentară a cercetărilor de muzicologie comparată, colecția înserează muzică tradițională din Africa, Asia și Europa. În seria europeană, folclorul românesc — cules din interiorul și din afara granițelor țării — este, o spunem fără umbră de înflăcărare patriotică, cel mai epatant. Avantajat de numărul mare de înregistrări care îl reprezintă, el își etalează cu strălucire calitățile: arhaicitatea, diversitatea, vigoarea, rafinamentul jocului dintre simplitatea rafinată aparentă și densitatea și complexitatea lăuntrică.

După moartea lui Brăiloiu, Colecția își întrerupe apariția. Este reluată — cu intenția fermă de a fi continuată pe făgașurile trasate de inițiatorul lor — abia deunăzi, printr-o casetă de 6 LP-uri pe care sînt transpuse, după o ireproșabilă recondiționare tehnică, cele 40 de discuri originale. Caseta este însoțită de o plachetă bilingvă care include documentația științifică a înregistrărilor, prefața la ediția originală semnată de Ernest Ansermet, o nouă prefață a lui Laurent Aubert, îngrijitorul efectiv al noii ediții, un studiu al lui Jean Jacques Nattiez — *Brăiloiu, collecteur comparatiste et structuraliste*—, o bibliografie selectivă Constantin Brăiloiu, fotografii istorice. Pe lîngă însemnătatea imediată pe care o prezintă pentru Colecția Universală de Muzică Populară, toate aceste date sunt reverberația interesului explicit al lumii științifice contemporane pentru opera lui Brăiloiu. Căci dacă în România, Franța și Elveția ea este rînduită de mai bine de trei decenii în biblioteca lucrărilor clasice ale domeniului, în Statele Unite, Marea Britanie și Italia este abia în anii din urmă reconsiderată, tradusă și pusă în circulație în mediile universitare [1]. Etnomuzicologia mondială are revelația faptului că savantul român a soluționat, cu o acuitate și o siguranță neobișnuite pentru vremuri de pionierat, o seamă de probleme cheie ale disciplinei. Că Brăiloiu a fost, ca puțini dintre contemporanii săi, un cercetător complet, de teren și cabinet, ale cărui acțiuni practice eficiente și meticuloase au fost ghidate de o gîndire teoretică modelată de muzicologia clasică germană și franceză, dar și de contactul cu școala sociologică românească. Că a avut, înainte de toate, « geniul metodei » [2] — calitate care l-a recomandat ca pe conducătorul ideal al Arhivelor Internaționale, care l-a îndreptățit pe specialiști să spere că, sub directoratul său, ele vor reuși să compenseze măcar în parte iremediabila irosire, către sfîrșitul ultimului război mondial, a arhivelor Muzeului de etnografie din Berlin [3].

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Colecţia Universală de Muzică Populară Înregistrată este deci prima antologie ştiinţifică de muzică etnică din lume. Prin ea, Brăiloiu înfruntă şi rezolvă — prin modalităţi devenite ulterior exemplare — problemele de principiu care se conturaseră deja în scurta istorie a practicii imprimărilor de muzică tradiţională. Probleme care decurg din paradoxul neputinţelor atotputernicei Maşini de înregistrare . . .

Cu un veac în urmă, lumea se extazia în faţa unei născociri miraculoase: fonograful, maşina care decupează fîşii din fluxul timpului şi le conferă materialitate, leacul universal împotriva morţii sunetelor ! Muzicologii sunt cei mai entuziasmaţi: ei vor putea, în fine, să fixeze şi să conserve imaginile sonore — care supravieţuiau doar prin transcodări grafice mutilante —, încrustîndu-le într-o substanţă care nu trădează; vor putea pune deplină stăpînire pe obiectul cercetărilor lor.

Fidelitatea maşinii lui Edison este seducătoare, cilindrul devine în curînd un fetiş. Rulourile de ceară absorb în grabă voci celebre, eşantioane ale unor interpretări memorabile, muzici primitive şi exotice pe care timpul le ameninţă cu degradarea sau pieirea. În 1889, în Statele Unite se imprimă prima fonogramă în folosul ştiinţei muzicii, prelucrată doi ani mai tîrziu într-o lucrare devenită istorică [4]. În jurul anului 1933, Berlinul se mîndreşte cu un fond de 10 000 de cilindri, cei mai mulţi conţinînd muzică etnică din toate regiunile lumii; Viena îi urmează, cu aproximativ 1 500; tot atunci, fondurile documentare americane reunesc peste 17 000 de înregistrări, în majoritate muzicale. Publicul prinde de veste — cu un amestec de neîncredere, curiozitate şi stupoare — despre existenţa unui univers pînă atunci cu desăvîrşire ignorat, cel al muzicilor tradiţionale.

Dar pe măsură ce aparatele se perfecţionează — între fonograf şi magnetofon au existat o multitudine de forme de tranziţie —, mitul maşinii perfecte începe să se spulbere. Primii care şi-au temperat elanurile au fost — paradoxal — tocmai exponenţii unei ştiinţe care îi datorau în bună măsură existenţa: etnomuzicologia. Nu, maşina nu este perfectă — remarcă etnomuzicologii pe diverse tonuri. Ea are un spirit de observaţie desăvîrşit, dar limitat. Ratează ansambluri şi contexte în a căror absenţă muzica este distorsionată la fel de grav — deşi poate mai puţin flagrant — decît prin notare; dezmembrează fapte sincretice şi reţine din ele doar crîmpeie, a căror alegere, chiar bine chibzuită, stă oricînd sub semnul îndoielii.

Muzicologia clasică a trecut peste o parte din aceste neajunsuri fără să le observe, dar etnomuzicologia nu şi-a putut permite să o facă. Desigur, orice imprimare de muzică — fie ea savantă sau folclorică — ipostaziază un moment unic, irepetabil. Dar în timp ce ipostazele sonore ale unei lucrări clasice sunt dominate de un model invariant concret şi imuabil — partitura —, cele ale unei piese folclorice se raportează la repere abstracte şi elastice, în continuă devenire. Dacă semnificaţiile unei creaţii de autor par a fi în întregime încifrate în structura muzicală, cele ale unei creaţii tradiţionale pun în joc circumstanţele sociale, culturale psihologice etc, ale actului interpretării. Dacă în muzica vest-europeană actul creaţiei s-a disociat de mult de cel al performării produsului artistic, în muzicile etnice interpretarea şi obiectul artistic prind fiinţă printr-un singur gest, atras într-o mişcare de ireversibilă prefacere. Cum să nu fii dezamăgit de neputinţa maşinii care îţi oferă doar obiecte amputate de ţesătura de evenimente care le condiţionează structural şi semantic, doar secvenţe sonore, şi nu viaţa muzicală care le-a plămădit?

Artiştii cu intuiţie fină au simţit că toate acestea contează în fond şi în muzica clasică. Enescu, de pildă, nu agrea înregistrările şi se ferea să le facă, în pofida presiunilor admiratorilor săi. În anii din urmă, antropologia socială avertizează asupra faptului că muzica de autor ar trebui înţeleasă şi tratată asemenei celei et-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nice: nu ca obiect sonor, ci ca proces creator de realități sensibile[5]. Mai mult chiar, teoria artelor plastice — arte pe care obiectualitatea operelor lor le-a ținut o vreme departe de această tulburare — începe să reflecteze mai temeinic asupra relației dintre obiectul și actul artistic:

« . . . trebuie să decidem dacă, atunci cînd se vorbește despre artă, este vorba despre o activitate producătoare de forme perceptibile și inteligibile sau este vorba despre forme produse de acea activitate. »[6]

În deceniul al treilea — în care Brăiloiu își începe cariera muzicologică —, nedumeririle nu se închegaseră încă în idei clar conturate, dar pluteau în aer, învăluiau ca un nor difuz înțelegerea muzicilor tradiționale și a dificultăților legate de înregistrarea lor. Brăiloiu plonjează cu curaj în această nebuloasă și fondează « Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor Români » (1928), propunîndu-și să soluționeze din mers problemele de teorie și metodă suscitate de constituirea sa. Din capul locului, el este încrezător în aparatul de înregistrare și pledează, în fapt și în scris, în favoarea includerii sale printre uneltele indispensabile de lucru ale cercetătorului: « Numai mașina este obiectivă și numai reproducerea sa este întreagă și netăgăduită ». Înțelege însă, poate mai bine decît oricare dintre contemporanii săi, că « . . . melodia populară / . . ./ nu prinde ființă decît în clipa în care este cîntată și nu viețuiește decît prin voia interpretului și în chipul voit de el », că « actul de creație și reproducere se confundă — fapt asupra căruia nu se poate stărui îndeajuns — într-o măsură de tot necunoscută practicii muzicale bizuite pe tipar . . . », motiv pentru care « condiția faptelor artistice » devine, oricît ar părea de neverosimil, « mai importantă decît faptele înseși . . .[7]. Mașina este însă oarbă în fața « condiției faptelor artistice », pe care nu le poate încredința înregistrării. Drept pentru care aceasta din urmă va trebui să fie elaborată în paralel cu o seamă de documente protetice: fișa de înregistrare, fișa de text, fișele de observație, informație și informator, fotografia și filmul. Fiecare din ele se va apleca asupra unui alt aspect privind funcțiile muzicii în viața socială a comunității, momentul și climatul psihologic în care se execută, proveniența ipotetică și circulația, personalitatea interpretului, contribuția sa creatoare (în situația în care poate fi denișată) etc. etc. Asamblarea documentelor va reconstitui — fie și într-o formă imperfectă — integritatea muzicii și va face ceea ce nu stă în puterea fonografului — și nu va sta probabil nicicînd în puterea vreunui aparat: va așeza muzica în mijlocul sferelor concentrice ale contextualității sale și va încerca să-i limpezească rosturile și sensurile.

Îndată ce întrebarea « *Cum* să înregistrezi » este pusă pe albia unei corecte rezolvări, Brăiloiu înfruntă o alta: *ce* anume, *cît* și *de la cine* înregistrezi muzică și informații despre muzică astfel încît produsul global al culegerii să fie revelator? Căci viața muzicală a unei comunități este de o bogăție și complexitate care se refuză unei abordări realmente exhaustive, studiul ei este posibil doar prin medierea eșantioanelor. Brăiloiu concepe cercetarea printr-o rețea de subiecți-tip reprezentînd principalele categorii de vîrstă, sex, stare socială, instrucție etc. ale unității teritoriale investigate. El polisează pînă la detaliu această unealtă de anchetă sociologică, o aplică la satul sud-transilvănean Drăguș și o face cunoscută prin « La vie musicale d'un village » —, un studiu monografic pînă azi neîntrecut.

Brăiloiu urcă mai departe treptele generalizării și reflectează la faptul că arhiva în ansamblul său trebuie să fie, pentru cultura tradițională românească, ceea ce este culegerea pentru viața muzicală a unei comunități restrînse: un releveu corect, un model care îi surprinde elementele, calitățile și principiile de funcționare esențiale. Drept pentru care el proiectează și înfăptuiește pe de o parte o judicioasă repartiție teritorială a culegerilor, iar pe de altă parte o organizare flexibilă a docu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mentelor care o alcătuiesc. Printr-o « rotire » abilă, acestea se dislocă, se asamblează și reasamblează ca într-un caleidoscop, conturînd mereu alte imagini, stimulatoare pentru mintea și condeiul cercetătorului.

Grație geniului metodologic, energiei și eficienței conducătorului lor, Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor devine curînd un fond exemplar prin sistematizarea sa operativă și impresionant prin proporții. Se dovedește însă relativ precar sub aspectul capacității de prezervare: cilindrii de ceară sunt fragili, perisabili, iar rularea frecventă le grăbește degradarea. Incomparabil mai robuste sunt discurile, care au și avantajul de a putea fi trase într-un număr mai mare de exemplare cu egală fidelitate, folosibile în cercetare, în schimburile dintre bazele documentare, în acțiunile de popularizare. Discurile nu stau însă la îndemîna oricui, ele se obțin prin procese tehnologice complicate și costisitoare. O replică în ebonită a întregului fond sonor al arhivei fiind himerică, Brăiloiu se gîndește la o replică concentrată. În anii 1936—1941 el realizează, cu concursul cîtorva case de discuri străine (Columbia, Odeon, Pathé, Lifa, Cristal etc.) o antologie de discuri de muzică folclorică națională unică în Europa (și probabil rară în lume) prin volume și rigoare științifică. Reprezentarea antologică îl determină să pună în joc, alături de criteriile de selecție pe care s-a sprijinit în alcătuirea arhivei, și criteriul artistic. Căci Brăiloiu crede în ziua în care muzica etnică va depăși sfera elitelor și va ajunge să capteze interesul unui cerc mai larg de oameni de cultură, oameni pentru care calitatea artistică va constitui — cel puțin pentru început — principalul factor de seducție: o întîmpină chiar, printr-o strălucită serie de emisiuni radiofonice ilustrată cu înregistrări de pe discurile antologice ale Arhivei de Folklor. Dar nu pierde din vedere faptul că discul etnologic este, înainte de toate, un document a cărui valoare științifică nu rezidă în frumusețea, ci în reprezentativitatea muzicii și în pertinența informațiilor care o explicitează.

În momentul în care și-a asumat constituirea Arhivelor Internaționale ale Muzicii Populare și elaborarea Colecției Universale de Muzică Populară Înregistrată, Brăiloiu era deci în posesia unui instrumentar metodologic verificat, conceput la un nivel de generalitate care îi permitea proiectarea din plan național în plan universal. Știa să aplice asupra faptelor de cultură populară sistemul de filtre al opțiunilor relevante; să înregistreze momentele muzicale cu valențe semnificative maxime; să fortifice înregistrările cu documente auxiliare extinse sau sintetice; să rînduiască roadele culegerilor în fonduri documentare sistematice și complexe, dar elastice, lesne de mînuit; să întocmească antologii și să le transpună pe seturi de discuri comentate, impresionante prin coerența științifică și elevația artistică. Într-un cuvînt, se pregătise să clădească opera discografică care l-a încununat cariera: Colecția Universală de Muzică Populară Înregistrată.

---

1 În 1970, revista « Ethnomusicology » a Consiliului Internațional al muzicii folclorice (International Folk Music Council) îi tipărește studiul referitor la metoda de cercetare a folclorului; în 1984, Oxford University Press îi editează în volum o colecție de studii; iar editura italiană « Bulzoni Editore », anunță, în 1982, apropiata apariție a volumelor I și II de « Folclore musicale ».

2 Rouget, Gilbert, 1973: prefața la Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève.

3 Fondate în 1902, arhivele berlineze (în principal etnomuzicologice și dialectologice) au fost incontestabil, cele mai întinse din lume. Recuperînd după război o infimă parte a fondurilor de înregistrări (aproximativ 1300 de cilindri), cercetătorii noilor generații s-au străduit să le reînvie și să le redea strălucirea.

4 Studiul lui B. I. Gilman, *Zuñi Melodies*, care se sprijină pe analiza unor înregistr[ări] ale lui Walter Fewkis.

5 Blacking, John, 1981: *Making artistic popular music: the goal of true folk*; în « Popular Music 1, Cambridge University Press.

6 Maltese, Corrado, 1979: *Ghid pentru studiul istoriei artei*; București, Meridiane, p. 20.

7 Brăiloiu, Constantin, 1979: *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*; în « Opere complete » IV, ediție îngrijită de E. Comișel, București, Editura Muzicală.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Corectura
LIDA IGIROŞIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică
« ARTA GRAFICĂ »

Secolul 20
10-11-12/1986

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL 50.74.96
BUCUREŞTI

Lei 51

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România